المركز القومى للترجمة

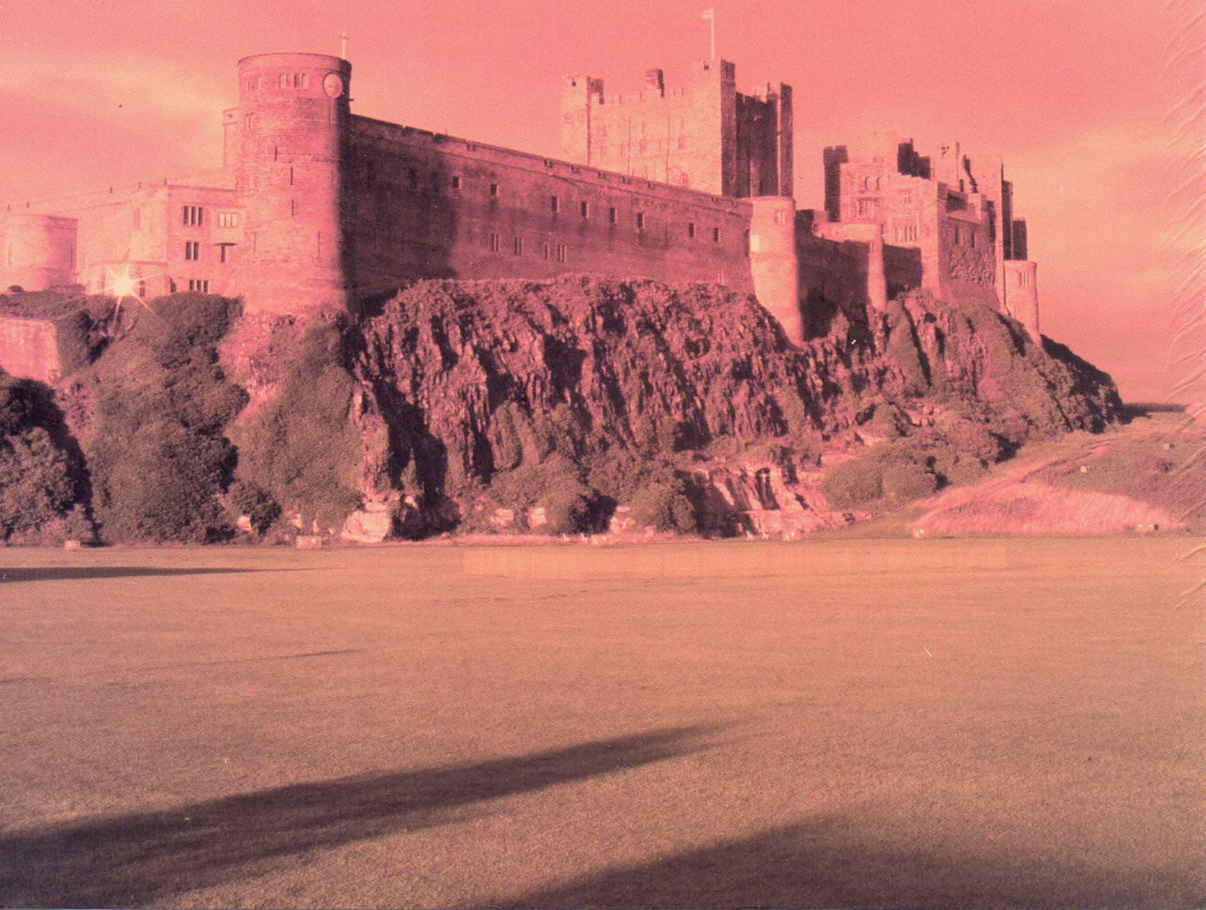
2410

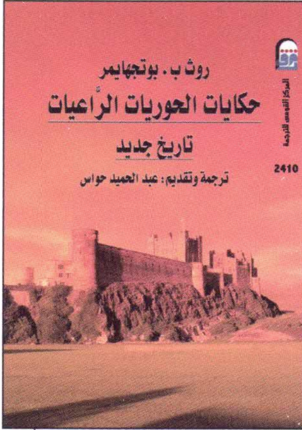
روث ب. بوتجهايمر

حكايات الحوريات الرّاعيات

تاريخ جديد

ترجمة وتقديم: عبد الحميد حواس





سيغير هذا الكتاب إلى الأبد الطريقة التي ينظر بها الدّارسون والقُرّاء إلى نوع بقي حيوياً حتى اليوم، هو نوع حكاية الحوريات. كما تدفع روث بوتجهايمر الدارسين والقراء إلى نظرة أكثر قرباً لتاريخ الطباعة، وكيف تدفقت المطبوعات عبر الحدود القومية والثقافية، وكيف امتزجت التقاليد واختلطت.

للكتاب أهميته بين الدوائر الفكرية والثقافية، سواء بموقفه النقدي الجذري أو بمنهجيته الاستقرائية الأركيولوجية أو بنواتجه المعرفية، التي تضيف إلى منجز الدراسات الثقافية المعاصرة، وبخاصة بربطه الجدلي بين نشوء الحاجة إلى نوع أدبي جديد، والتحوّلات الحضارية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية منذ نهضة مدن شمال إيطاليا إلى قيام المجتمع الأوروبي الحديث.

حكايات الحوريات الراعيات

تاريخ جديد

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2410
- حكايات الحوريات الراعيات: تاريخ جديد
- روث ب. بوتجهايمر
- عبد الحميد حواس
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

Fairy Tales: A New History

By: Ruth B. Bottigheimer

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

حكايات الحوريات الراعيات

تاريخ جديد

تأليف: روث ب. بوتجهايمر

ترجمة وتقديم: عبد الحميد حواس



2015

بوتجهايمر، روث ب.
حكايات الحوريات الراعيات: تاريخ جديد/
تأليف: روث ب. بوتجهايمر: ترجمة وتقديم:
عبد الحميد حواس. ـ القاهرة : الهيئة المصرية
العامة للكتاب، ٢٠١٥.
٢٦٨ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ٨ ٠١٦٥ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الحوريات.
٢ ـ الأساطير، علم.
٣ ـ الأدب الشعبي.
أ ـ حواس، عبد الحميد. (مترجم ومقدم)
ب ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ٥٢٦٢/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977- 92 - 0165 - 8
ديوى ٢٩٨،٢٤٥

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي، وتعريفه بها. والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

تقديم المترجم

الجان في المعتقد الشعبي أشكال وأجناس عديدة متباينة. الجامع بينها أنها كائنات غير منظورة ذات قدرات خارقة لاستطاعات البشر. وهي قادرة على التجسّد والتقمص في أي هيئة تشاء، وخاصة إذا كانت بصدد التعامل مع عالم البشر. ولكنها تتباين بعد ذلك في تصورات الجماعات والشعوب في أنحاء الأرض، بل إنها تتباين أيضا داخل الوطن الواحد مثلما هو الحال في الأقاليم والجهات المصرية المتنوعة.

ومن أبرز التباينات بين أجناس الجان الاختلاف في طبائعها. فمنها ما هو مُستألف يتعايش مع عالم البشر ويكون طيبا مع أفرادهم عموما، بل قد يمدّ لهم يد المساعدة عندما تتأزم أحوالهم. ومن أجناس الجان ما هو بَرّيّ نافر يؤذي البشر بمجرد لقياهم، وخاصة إذا ولجوا عالمه ولو بالخطأ، وحتى لو كانوا لا يعلمون.

كما أن هناك من أجناس الجان ما يجمع بين الطبيعتين، تغلب أي واحدة منهما حسب الموقف.

ولا تُحدِّد التصوُّرات الشعبية أيًا من التباينات بين أجناس الجان والاختلافات في طبائعها وأدوارها في صيغ تجريدية وعبارات تصنيفية، وإنما تُستشف هذه التباينات والاختلافات، وتُعرف هذه التحديدات والخصائص، من القصص الوافر الذي يُتواتر ويُتناقل بين أبناء الثقافة الشعبية، ويكون موضوعها الجان وعالمهم في علاقاتهم مع البشر. وعلى الرغم من أن الناس – سواء من العامة أو من الدارسين – يُعمِّمون ويُطلقون على هذا القصص الغزير "حكايات الجان"، فإن الواقع المتَعَيِّن يُبَيِّن أن هذا القصص تتباين سماته وخصائصه من حيث الحبكة والمسار القصصي، ومن حيث تركُّب الأحداث والشخصيات، ومن حيث الوصف والسرد، ومن ثم اختلافهما طولا وقصرًا.

وقد يوضح هذا شاهد مما عايشتُه في صباي (في النصف الثاني من أربعينيات القرن العشرين وأوائل خمسينياته) بقريتي (شرباص الواقعة في باطن منحنى كبير في شمال فرع دمياط من النيل). فقد كان من بين الجان الذين يقطنون مجرى النهر (الذي نُطلق عليه "البحر") كائنان: أحدهما "المارد" والآخر "جنية البحر".

كان "المارد" يُسمى هكذا بألف ولام التعريف دوما كأنما هو واحد معروف ولا مجال للتحديد أو التفريق. كما لم يكن له هيئة

بعينها، كأنما هو قوة أو طاقة عندما تنطلق فإنها تأخذ مسار شيء يتطاول حتى يبلغ ارتفاعا يتجاوز ارتفاع صاري أكبر مراكب النهر. والمركب سيئ الحظ الذي يقع تحت سطوة "المارد" يفقد السيطرة إلى أن تغمره إحدى دوّامات التيار وتسحبه كاملا بناسه وحمولته إلى القاع. ولم يكن واردا أن نحكي فيما بيننا عن "المارد" قصصا مُفردة، وإنما كان يرد ذكره في حكي إخباري قصير عن ظهوره في موقع بعينه أو حادثة غرق مؤسية، ويظل "المارد" في هذا الحكي قابعًا في خلفية الذهن تحذيرا وتعليلاً لفواجع صراع أبناء القرية مع دفع تيار النهر، وخاصة أيام الفيضان.

أمّا "جنية البحر" فكانت ذات قصص طويل نسبيا. وهو قصص مطلوب لذاته، استجلابًا لمتعة القصّ من ناحية، واستحضارا للصورة الجميلة لحورية الماء من ناحية ثانية، ولهفة وإشفاقا على مصائر العلاقات التي تنشأ بين عالمها وعالم البشر من ناحية ثالثة. وكانت تظهر في تلك القصص في مكان أثير، وفي توقيت مميز، وفي هيئة مخصوصة.

قُبيل انعطاف جسر النيل العالي متجها مباشرة نحو المدخل الرئيس للقرية كان يمتد "شط الحاج عطوة". وكان المنحدر المتدرج المنحصر بين الجسر، والرأس الذى يشكل "المصلّية"، وبداية الجزء المرتفع المزروع من "شط الحاج عطوة"، يكوّن "الموردة" الرئيسية للناحية الشرقية من القرية. وتتميز هذه الموردة، بالإضافة إلى انحدارها المتدرج السلس، وموقعها الحافّ على حدود القرية، بأن أرضيتها لم تكن طينية غرينية مثل سائر أراضي القرية، وإنما

كانت رملية، ولكنه رمل غير الرمل المعروف، إذْ كانت حبيباته ناتجة عن تفتت أصداف القواقع وأشباهها؛ لذا كانت مياه الموردة الأقل كدرًا يُستحب الاستقاء منها فيما عدا موسم الفيضان. كما أن الجزء غير المغمور بالماء كان نظيفا يلمع إذا سقطت عليه أشعة الشمس ويضوي إذا سقطت عليه أشعة القمر.

على الجانب الآخر من الموردة الذي يقع خلفه مزروعات الشاطئ، عندما تقل حركة الناس ورودا للماء وانتقالا على الجسر، في ليالي اكتمال القمر بدرًا، كانت تظهر "جنية البحر" ساجية تمشط شعرها الأسود الفاحم المنسدل على جسمها؛ بحيث يغطي طوله طولها، يُشرق وجهها الأبيض الرائق بين فرعي هذا الشعر الطويل الفاحم. وبين الحين والحين كانت ترفع ذراعها البيضاء الرَّيانة لتزيح بعض الشعرات من أمام وجهها بأصابعها الرهيفة التي تكاد الحُمرة تنبثق من أناملها الرَّخصة. وبطريقة ما كانت تستبق الدخلاء، الذين يريدون تَقَرِّي حقيقتها، وتزحف منزلقة إلى الماء العميق، إذْ ذاك يُتبين أن نصفها الأسفل في شكل ذيل سمكة.

وفي مَرَّات أخـــرى، وبطريقة ما - أيضًا - كانت تعرف أن المتسلل إليها هو شاب عليه العين من خيرة شباب جيله انجذب إليها، أو تجاوب مع سحرها، إذْ ذاك كانت تتهيأ لاستقباله ويشرعان في تواصل غير معروف كيفيته، ولكن المعروف أن به تبدأ إحدى القصص المتعددة التي تكـــون "جنية البحـــر" بطلتها. وفي هـــذه

الروايات المتعددة تظهر "جنية البحر" ذات طباع ونوازع متباينة بما يوضح أنها ليست واحدة مُفردة، وإنما هي نوع متعدد الأفراد.

وتتراوح تلك القصص بين اصطحابها للشاب تلج به عالمها المائي، ونجاح الشاب في استبقائها في عالمه البشري، وأولئك الشبان الذين ينكثون بعهدهم معها، ومن ثم لا تظهر جثامينهم الغرقى إلا بعد حين. وفي الوقت نفسه، كانت صورة "جنية البحر" تشيع في كثير من مناشط الإبداع الشعبي حتى في ألعاب الأطفال. أذكر أننا ونحن بعد صبية صغار، كانت إحدى لعباتنا تقوم على تقسيم إحدى ثمرات البلح الأحمر إلى نصفين مستعرضين ونزع النواة، ثم إيلاج طرف إصبع سبابة اليد اليمنى في الفراغ محل النواة، ثم الإيماء لأحد رفاق اللعب بالسبابة على إيقاع أغنية: "البلح... البلح... الحيَّاني"، إلماحًا إلى إشارة مفترضة من "جنية البحر" إلى مفتونيها بطرف أنملتها المُشربة بالحُمرة.

ليسامحني القارئ على طول الشـــاهد آملاً أن يكـــون – على الأقل – قد أكد مبدأين:

أولهما: أن الجان أجناس وأشكال، ومنها الطيب والخبيث، ومنها الجميل والقبيح، ومنها المؤذي العدواني، ومنها النصير الرّاعي.

وثانيها: تتنوع الحكايات عن الجان وعلاقاتهم بالبشر، وتختلف في طبيعتها بناءً وأداءً.

ويترتب على هذا وجوب عدم التعميم وإدخال كل الحكايات التى يرد بها كائنات غير منظورة ذات قدرات سحرية أو خارقة للطبيعة تحت مُسمى "حكايات الجان". وهذا ما التزمتُ به في هذه الترجمة، وخاصة أن مدار الكتاب نوع مميز من الحكايات تُنسب إلى نوع مميز من الكائنات الخارقة ذات القدرات السحرية فتُسمى Fairy Tales. وقد تباينت سمات الفيري Fairy في المأثور الإنجليزي، ولكن التصور الدارج الآن لها ولسماتها في حكايات أوروبا الغربية، يفيد بأنها كائنات غير منظورة تتجسد – في الأغلب – في هيئة امرأة، يبدو أنها تميل إلى جوار البشر؛ لذا تسمع شكواهم وتتعاطف مع مواجعهم وتتدخل لمساعدة المأزوم عندما تضيق به السُّبل، بل كثيرا ما ترعاه في مراحل نشأته وتناصره إلى أن ينجح مقصده.

وهكذا تبتعد الفيري Fairy عن الصورة النمطية للجان، والتي توحّدهم – في كثير من الأحيان – مع الشياطين، وتربطهم بأعمال السِّحر السُّفلي الشرير، وتجعل حتى الأنواع المداعبة منهم عفريتية الطابع؛ لذا آثرتُ الابتعاد عن الترجمة الشائعة "جنية" للفيري Fairy ورأيتُ ترجمتها "**حورية راعية**"، وبذا يُصبح المصطلح Fairy Tales "**حكايات الحوريات الراعيات**". ولكني في متن الترجمة لم

أستخدم باطراد الصِّفَة "راعية" وجمعها، حتى لا أربك تركيب الجمل أو أعاظلها، مع عشمي أن يستقر في وعي القارئ أن الكتاب يعالج تاريخ نوع أدبي محدد هو "حكايات الحوريات الراعيات"، وأن الحوريات فيه هن الحوريات الرّاعيات.

وقد اكتسبت الحكايات التي تُدرج تحت مسمى "حكايات الحوريات" خصائص قصصية مميزة ؛ بحيث أُفــردت نوعــا أدبيا برأسه. بل إن المؤلفة توضح أن من الحكايات ما تندرج تحت هذا النوع وإنْ كان لا يوجد بها حوريات. ذلك أن المعيار الأساس عندها في تحديد هذا النوع هو مسار الحبكة القصصية والدور الفاعل للسحر الدنيوي في الانقلاب الدرامي، فإذا توفّر ذلك دون وجود حورية فاعلا قصصيا يُوصِّل إلى النهاية السعيدة، فإنها تكون حكاية من حكايات الحوريات. (انظر حكاية "بريونتو" صــ 156).

وعلى ذكر تجلية المؤلفة لخصائص نوع "حكايات الحوريات"، فإنها تفصل فصلا باتًا بين "حكايات الحوريات" وما يُطلق عليه "الحكايات الشعبية" folk Tales، وترى أنهما نوعان مختلفان تاريخا وطبيعة (انظر صــ 22 وما بعدها). وتثبت أن نوع "حكايات الحوريات" **إبداع فردي كتابي مديني**. كان كذلك منذ نشأته المعروفة في القرن السادس عشر، واستمر كذلك حتى يوم الناس هذا.

وعلى هذا تسقط الدعوى التي ران عليها الدهر بأن الجماعة الشعبية هي التي أنشأت هذا النوع (نوع حكايات الحوريات)، وهي التي أبقت عليه في حافظتها الشفهية، وهي التي تواترته ونشرته في البقاع المختلفة مُنْتَقِلا بواسطة الكلمة المنطوقة.

وقد اشتغلت المؤلفة على هذه الأطروحة، تنميها وتوثق الدلائل عليها، قبل صدور هذا الكتاب. وكانت تعرض بعض مقولاتها في المؤتمرات والملتقيات العلمية المتخصصة؛ لذا أثارت الأطروحة دوَّامة من ردود الفعل غير المُعتادة في الدوائر الأكاديمية. وتصدى للرد على مقولات الأطروحة أكثر من كاتب في دوريات مختلفة. بل إن "مجلة الفولكلور الأمريكي" أفردت أحد أعدادها لمناقشة الأطروحة (العدد 490، المجلد 123، خريف 2010). وفي هذه الردود حاول المعترضون تقديم الدليل على وجود حكايات حوريّات في عصور سابقة أو في ثقافات مغايرة، كما حاول آخرون إثبات وجودها الشفهي عند بعض المجتمعات الأوروبية المعاصرة. ولكن المؤلفة فندت هذه الأدلة مُبيِّنة أنها تختلف في طبيعتها القصصية عن حكايات الحوريات في الحالة الأولى، والموجود الشفهي في الحالة الثانية هو إعادة إنتاج لحكايات مكتوبة سابقة.

ولأن مؤلفة الكتاب على وعي بهذه الاعتراضات وسبق أن جادلتها من قبل، فإنها تُجري مناقشة موسعة لهذه القضايا على مدار

الكتاب. وقد يكون هذا ما يفسر الطابع الجدالي والتكرارات الإثباتية التي يلحظها القارئ. كما يفسر التوسعات والتفاصيل التي تبدو وكأنها استطرادات، ولكنها- في الواقع- توثيق للسياقات المعرفية والحضارية والاجتماعية والأيديولوجية التي نبتت في تربتها مقولات أطروحة الكتاب. وفي هذا أفادت الأطروحة من النتائج المنهجية التي توصلت إليها البحوث المعاصرة في هذه المجالات، وخاصة تلك التى تتماس مع قضايا "حكايات الحوريات" المثارة، لينبثق منها المركب الفكري للأطروحة التي صدمت غير واحد من الأكاديميين التقليديين.

في الوقت نفسه، قَدَّر غير قليل من الدارسين والكُتَّاب تقديرا عاليا أطروحة الكتاب، وأدركوا أثرها في إحداث نقلة نوعية في المجال. ها هي "سوزان مانيانيني" أستاذة الأدبين الفرنسي والإيطالي بجامعة كلورادو في بولدر ومؤلفة كتاب "علم حكايات الحوريات" تقول وهي تعرض الكتاب: "سيغيِّر هذا الكتاب إلى الأبد الطريقة التي ينظر بها الدارسون والقراء إلى نوع بقي حيويا حتى اليوم، نوع حكايات الحوريات الأدبية... كما تدفع روث بوتجهايمر الدارسين والقرّاء إلى تبني نظرة أكثر معاينة لتاريخ الطباعة، ولكيفية تدفق المطبوعات عبر الحدود القومية والثقافية، ولكيفية اختلاط التقاليد وامتزاجها". وتنوّه مجلة "فابولا"، الدورية الألمانية المتخصصة، بالكتاب قائلة: "أول مقـاربة جـديدة لتاريخ حكايات الحوريات منذ عقود، إذْ يجيب هذا الكتاب عن الأسئلة: من أين

جاءت حكايات الحوريات وكيف انتشرت، منيرًا عملية سردية طالما حجبها الاعتماد على التخمين والافتراض". ولم تشأ مجلة كرونيكل: مجلة أسبوعية للأفكـــار، الاندفاع في الحمـــاس، ولكنها كتبت: "سواء اتفقت أو لم تتفق مع نتائج بوتجهايمر، فإن عملها تساؤل مفيد بخصوص المعتقدات التي حازت جماهيرية". ولم يمنع اعتراض البعض على الأطروحة من تنويهه بالكتاب ومنهجيته، فنجد متخصصا مثل "دان بن آموس" الأستاذ المكرّم بجامعة بنسلفانيا، وهو من شيوخ دارسي الأدب الفولكلوري الأمريكان، يصف كتاب بوتجهايمر بأنه "دراسة متحدية... تتضمن فرضا مُعرَّفًا جيدا يمكن اختباره كأيّ فرض علمي".

والتركيز على أطروحة الكتاب المركزية يجب ألاّ يحجب عنا تثمين منهجيته الكتاب وتقصيه المدقق لجوانب موضوعه، وتقدير إضافاته المعرفية التي ترد في معالجة الموضوع، وكذا تجليته للعلاقة الجدلية بين التحوّلات السياسية- الاجتماعية- الفكرية وبين إبداع نوع فني جديد والطلب عليه، وبالمثل كشفه عن أثَر الأيديولوجيا في إنتاج أفكار ومسلمات تعيق إحسان قراءة مفردات الواقع المتعيِّن، بل وتحجبها.

وأُصارح القارئ بأن الحافز الأول لمثابرتي على ترجمة الكتاب، رغم الصوارف عنها، كان أن أضع بين أيدي أبنائنا من شباب الدارسين والقراء الطلعة أنموذجا لفاعلية إعمال التفكير الناقد والإبداعي، التي لا تستنيم لبلادة النقل عن السابقين، عسى أن

يستبين هؤلاء الشباب رحابة الوعود المعرفية وفرحة استنارة الوعي التي تُنتجها. في الوقت الذي يصل فيه الكتاب شبابنا بالآني في المجال العلمي والثقافي، ويتيح لهم إمكانات الحوار الفكري الخلاق مع عصرهم.

ولذا أتعشم في مزيد من صبر القارئ وتأنِّيه في قراءة الكتاب حتى يشارك المؤلفة في حفرياتها المعرفية، وخاصة مع ما تتميز به معالجة الكتاب من تركيز واعتماد أسلوب الجدال وإشراك القارئ في تقليب الأفكار. كما آمل ألا أشق على القارئ وأنا أطلب منه المزيد من الصبر على ما قد يجده في الترجمة من حصى ورمال، أتعشم ألاّ تصير جنادل تعيق انثيال تيارها.

وتوقيا لهذا عرضتُ مسودة الفصول الثلاثة الأولى على الأستاذين الكريمين: د. محمد عمران ود. إبراهيم عبد الحافظ، الأستاذين بالمعهد العالي للفنون الشعبية، فلهما امتناني الموصول، فقد تفضلا بتقديم غير قليل من التصويبات والتعليقات أسهمت، ولا شك، في الصياغة. بل زاد الدكتور محمد عمران بالمساعدة في التوصل لترجمة النصوص الألمانية والإيطالية والفرنسية. وفي هذا، تفضلت الدكتورة عنايات وصفي الأستاذة

بالمعهد العالي للموسيقى بالزمالك بتدقيق ترجمة النصوص الإيطالية ونطقها.

والواقع أن امتناني ممتد، يبدأ من المؤلفة التي أدخلتني في هذه التجربة الفكرية الثرية، ويصل إلى كل من صبر على وهن صحتي وقلة حركتي وقدم عونا في إخراج هذا العمل للحياة.

عبد الحميد حوّاس

الدقي في31 أكتوبر 2012

مقدمة المؤلفة

حكى الناس منذ زمن طويل قصصًا ذات نهايات سعيدة، غير أن ما أوصل إلى هذه النهايات كانت إما قوى مقدسة وإمّا تدخلاً سحريا أو تدخلاً بشريا، كما اختلفت بصورة درامية من قرن إلى قرن ومن ثقافة إلى ثقافة. وكذلك حدَّد الزمان والمكان طبيعة النهاية السعيدة للحكاية، التي يمكن أن تأخذ شكل جائزة سماوية أو شكل فرح أرضي. إذْ يمكن أن يصل أيٍ من الأغنياء أو الفقراء إلى السماء في حكايات المعجزات، بينما كان الأمراء والأميرات والملوك والملكات لقرون هم القادرون على تحقيق السعادة على الأرض في "الرُّومانسات" المشحونة بالسِّحر. ويكون كلا العروسين من النبلاء في قصص الزيجات الملكية.

يتناول هذا الكتاب أكثر الأنواع جماهيرية من الحكايات ذات النهايات السعيدة، تلك التي يُقَدِّم فيها السِّحر الإشباع الأرضي من الثروة والفرح بالزواج وإنجاب ذُرِّية جديدة. إذْ بدأت– في النهضة الإيطالية– تظهر قصص تشارك فيها فتيان وفتيات فقراء هذا

الضرب من النهايات السعيدة. وفي آخر الأمر، ظهرت قصص عن أناس يصعدون من الفقر إلى الثروة المفاجئة رغم كل المعيقات، أو عن ذوي الأصول المتواضعة ثم يتزوجون ما يعادل في الزمن الحديث أميرة أو- في أغلب الحالات- أميرًا. وقد أُطلق على هذه القصص "**حكـــايات الحـــوريات**" ســـواء تضمنت حـــوريات أو لم تتضمن. وفي النهاية، أصبح تعبير "حكايات حوريات" يعني كل ضروب الحكايات التي جمعها معا ياكوب وڤيلهلم جريم في مجموعتهما "حكايات للبيوت والأطفال" (1857 - 1812).

ويُبين هذا النموّ السَّردي أن "حكايات الحوريات" لها تاريخ، وهذا التاريخ هو ما يحاول كتاب "حكايات الحوريات الراعيات: تاريخ جديد" أن يعرضه. وقد عُرض في البداية في سلسلة من المحاضرات في "كلية ماجدالين" بأكسفورد، وعقب ذلك نشرتها دار نشر جامعة ولاية نيويورك. أمَّا ظهور هذا التاريخ الآن بالعربية فيرجع الفضل فيه إلى الجهود الكريمة التي بذلها الأستاذ عبد الحميد حوَّاس.

لقد عقدت الجمعية الدولية لبحوث السَّرديات الشعبية مؤتمرها سنة 2005 في "استونيا" "بتارتو" المدينة الجامعية القديمة. ولمّا لم يتمكن الأستاذ حوَّاس من حضور المؤتمر قام أحد الزملاء بقراءة ورقته البحثية على جمهور افتتن بما أثاره حول الدور المفتاحي

للكلمة المكتوبة في "ألف ليلة وليلة". وقد كانت إدراكاته التأسيسية في فهم استمرارية السرد في القصص الشعبي في كلٍّ من الشرق والغرب تُقَدِّم دعما لتاريخ الكلمة المكتوبة ونظريتها بوصفها الذاكرة العمومية للحكايات التقليدية. وقد وفَّر وفود الأستاذ حوَّاس أستاذًا زائرًا بجامعة هارفارد في العام الجامعي 2006– 2005 إمكانية أن نلتقي ونناقش أفكاره، وكذا إعداد ورقته إلى مؤتمر "تارتو": "الحكاية– المقدمة بوصفها مانفيستو[بيانا]" لتنشر في عدد ربيع 2007 من Marvels and Tales المجلة المخصصة لدراسة حكايات الحوريات.

بسرور بالغ أسجل عرفاني للأستاذ حوَّاس لترجمته كتاب "حكايات الحوريات الراعيات: تاريخ جديد" إلى العربية، مُقَدِّمًا إياه إلى مجتمع من الدارسين أكثر سعة.

روث ب. بوتجهايمر

ستوني بروك، نيويورك

8 أكتوبر 2012

الفصلْ الأوَّل

لماذا تاريخ جديد لحكايات الحوريات؟

مقدمة

يبدأ معظم التواريخ التقليدية لحكايات الحوريَّات بالزعم بوجود جماعة شعبية ريفية وأُمّية قامت بابتداع حكايات الحوريات ثم تناقلتها بواسطة كلمات الفم من جيل إلى جيل. وأقل من هذا ترددا إلى حد ما، تقديم حكايات الحوريات بوصفها حُطام أساطير قديمة، أو أطلال معتقدات من العصر الحجري القديم، أو بقايا للملاحظات الأولية عن الكواكب مصاغة بخيال قصصي، أو باعتبارها دلائل على الطرز الأوّلية العامة. لقد نتجت شروح مثل هذه من شعور بأن أصول حكايات الحوريات مراوغة؛ شعور بالمراوغة شكّل قصصا كبرى في النوع، مثلما حدث مع الإشارات لحكايات الحوريات في الكتب عن التاريخ والأدب (بما فيه أدب الأطفال) وعلم النفس والفولكلور. وتم اعتياد القول بأن الجماعة الشعبية هي التي ابتدعت حكايات الحوريات وهي التي نثرتها، حتي إن هذا الافتراض صار مسألة مُنتهى منها لا يُثار التساؤل حولها؛ لذا قد

يُدهش القُرّاء إذا قيل إن ابتداع الجماعة الشعبية لحكايات الحوريات ثم قيامهم بتناقلها، لا أساس له من واقع يمكن التَّثبتُ منه. والتحليل الأدبي يُقوّض هذا الافتراض، والتأريخ الأدبي يرفضه، والتاريخ الاجتماعي يُنكره، وتاريخ النشر (سواء للمخطوطات أو الكتب) يُعارضه.

إن الفهم الجاري لتاريخ حكايات الحوريات ليس فقط مبنيا على أساس واهٍ، وإنما أســـاسه أيضا يتطلب دليــلا ما زال غائبا. فالاعتقاد في أصل شفهي لحكايات الحوريات يتطلب ألاّ توجد تسجيلات مكتوبة لحكايات الحوريات نفسها. وهذا الإدراك مضاد لبذرة كل اهتمام دراسي منذ أن جعلت الثورة العلمية الدليل هو الركيزة المركزية لبرنامجها.

وأولئك الذين يؤيدون الاعتقاد في الأصل الشفهي لحكايات الحوريات ولانتشارها لا تُربكهم حقيقة أن كل الإحالات على العجائز أو غيرهم ممن حكوا الحكايات أو القصص قبل خمسينيات القرن السادس عشر لا تحددهم بأكثر من ذلك:- *"الإحالات إلى العجائز أو غيرهم ممن يحكون القصص"*. وأقصى ما نعلمه عن القصص نفسها أن بعضًا منها به ساحرات ووحوش. وهذا غير وافٍ لإثبات أن حكايات الحوريات وُجدت في العوالم القديمة

والوسيطة، وإنما تُصادق هذه التقارير على وجود القصّ في العالم القديم ليس غير، وهي حقيقة لم تكن موضع شكٍ في كل الأحوال.

أيّ امرئ يعيش في بناء ذي أساس متداع، مثلما هو الصرح الذي يأوي الدراسة التقليدية لحكايات الحوريات، عليه أن يبحث عن دعائم قوية لكي تسنده. وهذا ما حدث بالفعل في السنوات الحالية ولكن بنتائج إشكالية. ففي كتاب "**استخدامات الافتتان**" يُضمِّن **برونو بتلهايم** القول بأنه ما إن تنمو نفسية الأطفال حتى تنتج احتياجاتهم النفسية المُتغيِّرة حبكات لحكايات الحوريات مَبنيّة على الإسقاط التكميلي، لإمدادهم بسلوان وفهم لحيواتهم الصغيرة ولتجاربهم. هناك توتر يجري خلال كتاب **بتلهايم** بين حقيقة مصادر حكايات الحوريات في الكتاب ومفهوم ضمني بأن الأطفال وحاجاتهم النفسية هي التي تؤلف حبكات حكايات الحوريات، مع أنه لا يتعامل أبدا مع هذه المسألة صراحة. إن نظراته، وإن كانت مُغوية ابتداء، لا تتحمل الفحص المدقق. أمّا **جاك زيبز** فقد بذل جهدا لكي يدعم البناء الضعيف لأصل حكايات الحوريات وتاريخها، في كتابه "**لماذا تمكث حكايات الحوريات**"، فيأخذ مسلكا مُختلفا: إنه يعزو قوة البقاء الملحوظة لحكايات الحوريات إلى حجيرات المخ، الذى استعار لها مصطلح "memes". **وبتلهايم وزيبز** هما أفضل المعروفين من عديد من دارسي حكايات الحوريات في الولايات المتحدة وإنجلترا وفرنسا وألمانيا ممن

أدمجوا الإبداع الشعبي وانتشاره في بنائهم النظري عن أصل حكايات الحوريات وتاريخها. لقد قدَّم هؤلاء الدارسون الكثيرون إضافات قيِّمة في دراسة حكايات الحوريات، ولكنهم إلى جانب ذلك أقرّوا نظريات حول حكايات الحوريات، ومكوثها الطويل ضمن الأدب الثانوي، اعتبروا هذه النظريات من الإيمان الصحيح. ولكن كتاب "**حكايات الحوريات الرّاعيات: تاريخ جديد**" سيقدم الدليل والأسباب لإنشاء تاريخ جديد.

من الصعب مُساءلة اعتقادات طال التمسّك بها، من مثل الاعتقاد بأن الجماعة الشعبية ابتدعت حكايات الحوريات، ومن ثم أوصلتها من جيل إلى تاليه، ومن بلد إلى آخر، ومن لغة إلى لغة. وهذه اعتقادات مُبجلة طال تقبلها؛ ولذا لن أسأل القُرَّاء أن يتقبلوا مُقترحا جديدا دون دليل قوي خاص به. بدلا من ذلك، أدعوهم أن يشرعوا في رحلة من الاستطلاع والاختبار والاكتشاف رُفقتي.

يبدأ التفكير في حكايات الحوريات بالتفكير في الفروق بين الحكايات الشعبية وحكايات الحوريات. إذْ تُدعى حكايات الحوريات عادة "حكايات شعبية" بناء على الاعتقاد بأن القصاصين في الجماعة الشعبية أبدعوا كلا النوعين من القصص. غير أن تناول حكايات الحوريات والحكايات الشعبية باعتبارهما الشيء نفسه يُخفي الفروق الأساسية المائزة بينهما.

التحليل الأدبي

الحكايات الشعبية Folk Tales

من بين مصطلحات التواريخ التقليدية لحكايات الحوريات بوجه عام مصطلحان، هما: "حكايات الحوريات" و"الحكاية الشعبية". والتبادل بين المصطلحين يقود إلى إساءات الفهم الاصطلاحية، ويؤدي إلى صعوبات ناتجة عن الخلط في أي مناقشة لأي من حكايات الحوريات أو الحكايات الشعبية. ولهذا من الضروري التمييز بوضوح بين الحكايات الشعبية وحكايات الحوريات، وتوضيح تاريخيهما المختلفين وهويتيهما المنفصلتين.

تختلف الحكايات الشعبية عن حكايات الحوريات في بنائيهما، وفي طاقم الشخصيات، وفي مسارات الحبكة، وفي عمريهما. فالحكاية الشعبية مُوجزة، وذات حبكات خطية، وتعكس عالم جمهورها وأنساقه العقيدية[1]. إنها تأخذ شخصياتها من هذا العالم

المألوف، فهي بصورة نمطية مأهولة بالأزواج والزوجات، أو بالمزارعين، أو بالأوغـــاد اللصـــوص، أو الأطبـــاء العرضيين، أو بالمحامين، أو بالقسس والوعاظ. وفي الحبكة النمطية للحكاية الشعبية، يهرب شخص بنقود شخص آخر أو ببضاعته أو بشرفه. وأكثر من ذلك بهذا الخصوص، لا تنتهي نسبة كبيرة جدا من الحكايات الشعبية نهاية سعيدة. كما يلوح النزاع الزوجي ضخما، بسبب أن الحكايات الشعبية النمطية، التي تتضمن متزوّجين، هي ليست عن انعقاد الزواج، وإنما عن صعوبات أن تكون متزوّجا.

والحكايات الشعبية سهلة في المتابعة وسهلة في التذكُّر، وهذا يتم جزئيا بسبب أنها تتعامل مع الوجوه المألوفة للظروف البشرية، مثل النزوع إلى بناء قصور في الهواء. خُذ، على سبيل المثال، الحكاية القديمة عن المُزارع الذي لديه جَرَّة من العسل، والذي حلم أن يكسب من بيعها ويصبح قادرا على شراء سرب من الدجاج. ثم تخيل أنه جَنَى من بيع بيضها ما يكفي لشراء مجموعة خنازير، وعندما تكبر فإنها ولابد ستُنتج صغار خنازير يُمكن بيعها مقابل نقود أكثر. وكما هو نمطي في الحكاية الشعبية، توقَّع المزارع أن ترتفع أرباحه باطراد؛ بحيث يصبح قادرا في نهاية الأمر على شراء عنزة – أو نعجة – أو بقرة. وأخيرًا، يتخيل المزارع الحالم حلم اليقظة أنه بنَى منزلا وتزوج وصار لديه ابنـــا، وفي وهمه – يتخيل أنه سيضربه عندما يسئ السلوك. وحصدًا لناتجه، يحطّم المزارع جَـــرَّة العســـل الثمينة – وبهذا حطَّم أحلامه في الثروة.

ويتنمط عديد من الحكايات الشعبية بنهاية كهذه[2]، والتي وُجدت من زمن طويل، على الأقل منذ أن سُجِّلت من حوالي 1500 سنة في البانشاتنترا الهندية. وهذه القصة ذات القبول الهازئ بالتوابع الحزينة والإمكانات المحدودة لبطلها المسكين تجعلها متناسبة مع فئة النوادر والحكايات الفكهة التي تُصنف ضمن طراز ATU 1430[*]. ويوجد أيضا حكايات شعبية تتزوج فيها مُربِّية خنازير أميرًا أو تتزوّج فيها راعية أوزّ أميرًا، مثلما هو في طرازي الحكايات 850 و 870، ولكن بفحص مدقق يتبيَّن أن هذه نهايات لحكايات حوريات خالية من السِّحر. وبدلا من هذا، تتأتّى هذه الزيجات غير المتوقعة بواسطة مكر هؤلاء القوم الفقراء، وبذا تُصنَّف في فئة "الحكايات الواقعية". حتى فى قليل من الحكايات التي اعتيد تسميتها "حكايات حوريات"، مثلما هو عند **بيرُّو** في حكاية "الأمنيات الثلاث" (ATU 750)، تُدرج- في الأوفق- في فئة "الحكايات الدينية" في تصنيف **آرن- طومسون- أوثر**.

(*) اختصارات تشير إلى فهرس طرز الحكايات الأحدث: آرن – طومسون – أوثر في الصفحات التالية. (المترجم)

حكايات السِّحر Tales of Magic

باعتبارها فئة، تحتوي حكايات السِّحر بالضرورة على السِّحر، وإن كان السِّحر يوجد عبر طيف عريض من الحكايات، بعضها حكايات حوريات وكثير منها ليس كذلك. على سبيل المثال، النادرة التي تحكي عن فرد عانى لقاء غريبا مشوَّشا مع واحد أو أكثر من الكائنات الخارقة تكون عادة حكاية تعظيمية(*) حضرية، بينما يُصطلح على حكاية يقوم فيها إله أو إلهة بتحويل أحد البشر إلى شيء آخر (كأن يكون شجرة أو بقرة أو نجمة) بأنها حكاية تعظيمية (فقط). والحكايات التي تُروى في المجتمعات المحلية اليهودية- المسيحية ويقوم فيها القديسون أو الملائكة أو الرب نفسه بالتدخل في حيوات البشر، تُعَدّ حكايات دينية. في هذه الأمثلة يكون

(*) Legend وقد ترجمها البعض اسطورة أو حكاية أسطورية، ولكن ذلك يجعلها مُلتبسة مع Myth ، بينما مدارها هو إكساب الشخصيات أو الأماكن أو الوقائع التي تتناولها طابعا تهويليا مُكبرا تعظيميا، ومن ثم كان اختياري ترجمتها إلى "حكاية تعظيمية". (المترجم).

العجائبي [الفانتازي] والمقدس والسحري والإعجازي والمتحول مُنتجا لأمثلة من المرهب في العالم الآخر، وأمثلة من القوة المقدسة، ومن الحقيقة المقدسة، وليس عن الزواج أو السعادة الدنيوية، ولا عن تحسن المعيشة المصاحب لحكايات الحوريات.

تصنيف آرن- **طومسون- أوثر** لطُرز الحكاية يجمع معًا تنويعة عريضة من الحكايات باعتبارها "حكايات السِّحر". بعضها يتاخم حكايات الحكمة، مثل تلك التي تصف منافسة بين الشمس والريح لمعرفة من يمكنه أن يجعل المسافر يخلع معطفه. وعندما هبّت الريح بأقوى ما يمكنها تمسّك المسافر بمعطفه ولفّه حول جسمه بإحكام شديد. ولكن حينما سطعت الشمس بلطف، خلعه. وحكايات أخرى شرقية شديدة الغرابة يقودها السِّحر، مثل تلك الموجودة في ألف ليلة وليلة، التي في إحداها بساط سحري يحمل فردا من قارة إلى أخرى في لحظات، أو في أخرى تقوم أميرة وغدة بسحر خصومها إلى أحجار.

من حكايات السِّحر ما هو أكثر شيوعا بين قُرّاء حكايات الحوريات. ففي كثير منها، يقتل شاب تنينا، ومن ثم يُنقذ أميرة وبالتالي يتزوجها. أحيانا يكون الشاب الجريء أميرا، وأحيانا يكون الأخ الأصغر والأكثر استقامة في أسرة من المزارعين المعدمين (أو الإسكافية أو مُرَبِّي الخنازير أو الحطابين). والأميرات اللاتي

يتم إنقاذهن من كل أنواع المخاطر وكل أنواع الأماكن ثم يتزوجن من منقذيهن يحظين بمكانة عالية في حكايات السِّحر. وتقليديا، الأميرات اللاتي قد تُنْقِذن أمراء نادرات نسبيا، رغم أنهن لسن غير معروفات كليا. والأكثر شيوعا هن الفتيات الفقيرات اللاتي يتزوجن أمراء بمساعدة مُعْتَبَرة من السحر، وعلى مجرى عملية القصّ عليهن التباري مع واحدة أو أكثر من الفتيات والنساء الغيورات: من الأخوات، أو بنات زوجة الأب، أو زوجات الآباء، أو الساحرات، أو الحموات. وحكايات السِّحر التي تنتهي بالزواج تشترك كلها في النهاية الاحتفائية للصعوبات التي لاقاها شخصان والبداية لحياة تُعاش في سعادة دائمة. إن الاستعمال العام والمصطلح الدراسي كلاهما يعرفان هذه الحكايات باعتبارها حكايات حوريات.

حكايات الحوريَّات: "الشفهية" و"الأدبية"

لقد فصلنا الآن حكايات الحوريات بعيدا عن الحكايات الشعبية وعن الحكايات العامة عن السحر، ولكن يتبقى تمييز نظري آخر، وهو تمييز عاليْ الإشكالية. الاعتقاد الواسع الانتشار بأن الجماعة الشعبية الأمية هي التي ابتدعت حكايات الحوريات قاد إلى القول بفئة حكايات الحوريات الشعبية. في بعض الأحيان تُستخدم أسماء أخرى: حكايات الحوريات الحقيقية، أو حكايات الحوريات الخالصة، أو حكايات الحوريات الأصيلة، أو حكايات الحوريات غير الملوثة. كل كلمة من هذه الكلمات تتضمن أن حكايات الحوريات قد ابتدعت داخل ثقافة شفهية (نقية أو أصيلة) وتم تناقلها بواسطة الثقافات الشفهية باعتبارها "حكايات الحوريات الشعبية" إلى أن دُوِّنت كتابة بواسطة المؤلفين المتأخرين الذين جمعوها من الجماعة الشعبية (ولكنهم لوثوها وهم يفعلون ذلك). وعبارات مثل "دَوَّن" "وجمع" تقترح بقوة فِعلاً استيلائيًّا، وكما قد يُعَبِّر النقاد الماركسيون عنها، هو ضرب من القرصنة الفكرية أو سرقة من راوٍ أمِّي يقوم بها مُؤلِّف كاتب. واستخدام الدارسين لكلمات مثل

"خالص" و"غير ملوث" يتضمن، دون إقرار فعلي، مشايعة لتاريخ تقليدي يقول بشفهية حكايات الحوريات تأليفًا وانتشارًا. وحيث إن الجمهور العام يعتقد بشكل واسع بشفهية حكايات الحوريات تأليفا وتناقلا، فإن استخدام هذه العبارات يُضفي قدرا من الثقة على الكُتّاب الذين يستخدمونها. وفي الوقت نفسه، فإن استخدام مفردات الشفهية المتضمنة يُضفي موثوقية أكثر على التاريخ التقليدي؛ لأنه متقبّل لذلك التاريخ، دون حاجة إلى أن يؤكد وضعا مضادا للاقتراح بوجود علاقات مُحتملة لحكايات الحوريات بالثقافة الشفهية أو تلك التي تقرأ وتكتب. وفي النهاية، فإن استخدام لغة من مثل "تدوين" حكاية حوريات يتجنب التعامل مع القضايا المركزية بخصوص أنموذج الشفهية والكتابية الذي يمكن من داخله تحليل حكايات الحوريات.

أصبح مصطلح "حكاية الحوريات الأدبية" يُفهم على أنه تنقيح لحكايات شفهية التأليف والتناقل. ويُفهم التنقيح في هذا السياق على أنه "إعادة اشتغال" على الحكايات أجراه مؤلفون من كُتّاب الأدب أمثال **جيوفاني فرانشسكو سترابارولا**، **وجيامباتستا بازيلي**، **وماري- كاثرين داوُلنوي**، **وشارل بيرّو**، **وياكوب وڤيلهلم جريم**، وعديد من الكُتّاب الذين سيرد ذكر أسمائهم ومجاميعهم فيما بعد. وفي حالة الأخوين جريم، جرى الاعتقاد طويلا- خطأً- أنهما قاما بجهد عظيم كي يصونا الروايات الشعبية الموجودة، وشارفت على الانقراض، من الحكايات التي نُشرت في مجموعتهما؛ بينما في

الحقيقة اتسمت الخمسون سنة التي استغرقتها طبعاتها وصيرورتها إلى حكايات ميسورة بشكل واسع، بتحوُّلها من المصادر الأدبية إلى فكـــرات مصاغـــة بعناية للاســـتخدام للقواعـــد الشعبية المعاصرة وللتصورات البورجوازية المعاصرة عن القيم الاجتماعية الشعبية. (ما إذا كانا فَعَلا ذلك واعيين أو غير واعيين، هذا أمر آخر كليا).

ببساطة، استعمال مصطلح "الأدبية" فى حكايات الحوريات الأدبية يتضمن بقوة وجود ضرب آخر من حكايات الحوريات، ضرب شفهي. ويُبَيِّن التحليل التاريخي في الفصول: 4،3،2 أن وجود حكايات الحوريات الشفهية، كما تم تعريفها سابقا، وكما سيجري تعريفها أكثر تفصيلا فيما بعد، لا يمكن التدليل عليه [على وجودها] بين أي جماعة شعبية قبل القرن التاسع عشر. وقد يُفيد المصطلحان "شفهي" و"أدبي" في التمييز بين الأساليب الأدبية في حكايات الحوريات. ولكن بمعايير تاريخ حكايات الحوريات فإن مصطلحات، مثل "شفهي" و"أدبي"، تقترح بصورة غير دقيقة ومُضلِّلة وجود زمرة من التحديدات التي لا يمكن البرهنة على أنها وُجدت قبل القرن التاسع عشر. وكان استعمالهما يُفيد فقط في دفع نظرية غير مُبرهن عليها عن شفهية الأصول والتناقل، وسأتجنبهما فيما يتلو.

حكايات الحوريات Fairy Tales

حتي الآن لم تُفض المناقشة إلى تعريف إجرائي قابل للاستعمال لحكايات الحوريات، وهو الموضوع الذي بين أيدينا الآن. "حكاية الحوريات" مصطلح أسيء فهمه كثيرا، ومصدر التشوّش حول طبيعة "حكايات الحوريات" هو عنوان كتاب واحد، كتاب **الأخوين جريم** المترجم بعنوان "حكايات الحوريات". فالعنوان الأصلي للكتاب Kinder und Hausmärchen (حكايات للبيت والأطفال) لا توجد به حوريات بكلماته نفسها. وهذا انعكاس منطقي معقول لحقيقة أنه لا يُعثر إلا على قليل من الحوريات فى الحكايات نفسها. فمحتويات كتاب "حكايات جريم" تقدم بدلا من ذلك خليطا من عدد من: حكايات الحيوان، وحكايات عن الأصول (على سبيل المثال: تشرح لماذا القمر مُعلّق في السماء) وحكايات تحذيرية، (من بينها الحكاية الشهيرة "ذات قلنسوة الركوب الحمراء" التي تنبه البنات الصغيرات إلى البقاء في الممر وألاّ يتحدثن مع الغرباء.) والحكايات الشعبية التي تنتهي شخصياتها عادة من حيث بدأت، مثل صياد السمك المعوز وزوجته. وباختصار، حصل على قصر إمبراطور قبل أن يُطمر مرة ثانية في فقر مدقع. ويوجد أيضا

حكايات دينية مثل حكاية "طفل ماري" التي تقذف بطلاتها إلى معاناة وتهديدات، وحتى إلى ألم أعظم إنْ لم يُدلين بالحقيقة[3].

يتَجَنَّب فهرس آرن - **طومسون - أوثر** "طُرز الحكايات الشعبية الدولية" مصطلح " حكايات الحوريات" كلية، وبدلا من ذلك حدّد طراز الحكايات 300 - 749 على أنها "حكايات سحر". وفي "مقدمة" "رفيق أكسفورد لحكايات الحوريات" يوُرد **جاك زيبز** التحوّلات الإعجازية والنهاية السعيدة ووجود عدد كبير من الشخصيات والمواقع والموتيفات، باعتبارها مكوّنات مُحدِّدة لحكايات التَّعَجُّب "الشفهية". ووفقا لزيبز، أنتج "تدوينها" حكايات الحوريات "الأدبية" (xvii - xix). وقد كتبت **ماريا نيكوليفا** عن الحكايات الشعبية في "موسوعة جرينوود للحكايات الشعبية وحكايات الحوريات" تحرير **دونالد هاز**، حيث تقف موقفا حذرا من ثقافة الطباعة في ملاحظتها أن الحكايات الشعبية هي "شكل من السرد النثري التخييلي التقليدي الذي قيل إن تداوله يتم شفهيا" (363). بينما يقبل دونالد هاز التمييز بين "الحكايات الشعبية" و"حكايات الحوريات الأدبية" ويقدم تاريخا ووصفا لمحاولات عديدة من الدارسين لتعريف المصطلح، ولكنه لا يتخذ أي موقف في مواجهة تلك التعريفات (322).

تركز معظم تعريفات حكايات الحوريات على بناء الحكايات وموتيفاتها المُكوِّنة. أما في كتاب "حكايات الحوريات الراعيات: تاريخ جديد" سأتعامل مع حكايات الحوريات باعتبارها سرودا تكون

حبكتها، أي مسارها القصصي، جزءا مُحَدَّدا بشكل أساسي لوجودها ذاته. أتَقَبَّل الأهمية المركزية لموتيفات حكايات الحوريات ولبنية حكايات الحوريات، وللنهايات السعيدة لحكايات الحوريات، ولكن ولا واحدة من هذه الفئات، في ذاتها، توصَّل إلى تعريف صالح للعمل به لحكايات الحوريات. إن موتيفات حكاية الحوريات من مثل الخواتم السحرية ورقم ثلاثة تظهر في الرومانسات(*) الإيطالية من القرن الخامس عشر والسادس عشر. وبخصوص بنية حكاية الحوريات، فإن أتباع **بروب** وبعض المغايرين لهم، يرون أنها تُشَكل الأساس لعدد هائل من الروايات. أما بالنسبة للنهايات السعيدة في حكاية الحوريات، فإنها تُميِّز رومانسات شق الصدار من القرن التاسع عشر والعشرين والواحد والعشرين. إذًا، فإنه لا الموتيفات ولا البناء ولا النهايات السعيدة فقط هي التي تُميِّز حكايات الحوريات، وإنما المسار الكلي للحبكة في حكايات الحوريات المفردة وصلتها بعناصر حكايات الحوريات الأخرى، مترافقة معًا ضمن سرد مُتَضام "مُدمج"، باستعارة المصطلح من كتاب **إليزابيث هاريس** "كان فيه مرتين" (16 – 17). كل هذا معًا يخلق حكايات

(*) Romance : من القصص التي ظهرت في القرون الوسطى الأوربية، المُصاغة نثرا في الأغلب وشعرا في بعض الأحيان، موضوعها المغامرات الفروسية والحب العذري، تهتم بقصّ الأحداث والمآثر أكثر من اهتمامها بتصوير الشخصيات وتحليلها. (عن إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية). (المترجم).

حوريات كما نعرفها في العالم الحديث، وكما ظهرت بداية في القرن السادس عشر.

الطول أيضًا مركزي في تعريف حكايات الحوريات صحيح أن بعض الرومانسات المطوّلة من العصور الوسطى، والتي تسبق بمئات السنين حكايات الحوريات كما نعرفها الآن، تتضمن داخلها كل عناصر حكايات الحوريات الحديثة (الموتيفات والبناء والنهايات السعيدة). لكن طول هذه الرومانسات اللامتناه يفصلها- بما لا يقبل الجدل - عن حكايات الحوريات بوصفها نوعًا. وفي عصر الطباعة، كانت الكتب المُعدَّة للسوق الشعبي تُختصر بشكل روتيني، وعندما ظهرت مُقصَّرة بشكل متطرف أصبحت نهاياتها في المعتاد سعيدة أكثر منها شقية، ومن تاريخ طويل في العصور الوسطى انبثقت هذه الرومانسات في عالم الطباعة المبكرة الحديث بوصفها شيئا أخذ يُشابه حكايات الحوريات الحديثة.

حكايات الحوريات الاستردادية Restoration Fairy Tales

تتأسس حكايات الحوريات الاستردادية برسوخ فى عالم الكائنات البشرية[4]. وهي تبدأ، مثل أسلافها من القرون الوسطى بشخصيةٍ ملكية – عـــادة تكون أميرة، ولكنها أحيانا تكون ملكا أو ملكة – تُجبر على ترك دارهـــا وميراثها. وتواجه هذه الشخصيات الملكية، في العالم الخارجي، مغامرات ويتولّون مهامً ويعانون مصاعبَ واختبارات. وبمساعدة السحر ينجحون في أداء المهام المُكلفين بها، ويتغلبون على المصاعب الموضوعة لهم ويتحملون اختبارات سمات شخصياتهم الموضوعة موضع الامتحان، بعدها يتزوجون من شخصية ملكية ويستعيدون عرشا، أي إنهم يعودون – بالضبط – إلى وضعهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. وحكاية **الأخوين جريم** "الأخوة الاثنى عشر" (Zwolf Brüder) حكاية استردادية كلاسيكية:

> زوجان ملكيّان لديهما اثنا عشر ابنا، غير أن الملك نذر إذا ما جاء المولود التالي ابنة، عليهِ أن يقتل الأولاد وإعطاء البنتْ ميراثهم (كذا). وعندما تولد بنت بالفعل، يهرب الأخوة. وبعد بضع سنوات، تعلم الأميرة عن إخوتها فتنطلق في رحلة بحثا عنهم. وقد أحالتهم– بالصدفة – إلى غربان، تظـــل تعاني ســـبع سنوات من الصمت لكي تحررهم. وعلى الرغم من أنها كادت تهلك

من مصاعب اختبارها الطويل، فإنها في النهاية تزوّجت ملكا وعاشت سعيدة دوما.

مؤلفو حكايات الحوريات الكلاسيكيون من القرون: السادس عشر والسابع عشر والعشرين، من أمثال: **سترابارولا** في **ڤينيسيا**، **وبازيلي** في **نابولي**، **وبِيرّو ودالنوي** في باريس، **ولوبرنس دي بومّنت** في لندن، كلهم ألفوا حكايات حوريات استردادية، وإن كانوا فعلوا ذلك بتنوع ملحوظ. فعلى سبيل المثال، حكاية الحوريات الاستردادية المشهورة "الجمال النائم" لا تفعل فيها بطلتها إلا القليل لكي تعدّ لعودتها إلى المنزلة الملكية. ففي تجسّدها عند **بازيلي وبيرّو وجريم** تبقى البطلة سلبية، مغامرتها الوحيدة هي نومة بطول قرن، بعدها يتزوجها أمير وصل بفضل العناية الإلهية، ومن ثم يُعيدها – بالضبط – إلى منزلتها الملكية.

الأصول الملكية *   * الملكية المستردة

AAAAAAAA

(المهام، الاختبارات، المحاولات، المعاناة)

لو خططنا تخطيطا مرئيًّا، فإن حكايات الحوريات الاستردادية تكون بدايتها عالية، ثم تسقط إلى الأسفل، ثم تعود إلى مستواها الاجتماعي الأصلي. وتكون المصاعب التي تعانيها الشخصيات الملكية (AAAAA) قابلة للمدّ قصصيًّا، وكما كان الحال مع رومانسات القرون الوسطى التي سبقت حكايات الحوريات الاستردادية، تكون مغامرات الأبطال والبطلات ومهامهم واختباراتهم ومحاولاتهم ومعاناتهم وكأنها يمكن أن تمتد إلى ما لا

نهاية. وعلى النقيض، فإن حكايات "الحوريات" الاستردادية الكلاسيكية عموما شذبت قسم: الاختبار – المهمة– المحاولة، في القصة إلى ثلاث حلقات أو أكثر أو أقل.

وقد كان تضمين **سترابارولا** لحكايات الحوريات الاستردادية في مجموعته مؤسسًا لصيغة حكايات الحوريات مختصرة الطول في الشكل النثري المنشور. وحتى في صياغة **سترابارولا** لحكايات الحوريات الاستردادية بقيت أطول بصورة ملحوظة عن ضرب ثان من حكايات الحوريات في مجموعته، تلك التي يبدأ طاقم شخصياتها بأناس فقراء، وقد يهيمنون عليها أحيانا. والطول الأكبر الذي لاءمه **سترابارولا** لحكايات الحوريات الاستردادية استمر عموما ليسم القصص عن الأبطال والبطلات الملكيين فى حكايات الحوريات الاستردادية اللاحقة وكما في القرن العشرين.

حكايات الحوريات الصعودية Rise Fairy Tales

تبدأ حكايات الحوريات الصعودية ببنت أو ولد شديدي البؤس يُعانيان من آثار فقر طاحن، وتستمر قصتهما بالاختبارات والمهام والمحاولات إلى أن يبدأ السحر في العمل لتحقيق الزواج من شخصية ملكية ووصول سعيد إلى ثروة عظيمة[5]. فأقدم الحكايات التي بقيت من حكايات الحوريات الصعودية الدارجة حكاية **سترابارولا** "القط ذو الحذاء عالي الساقين"، تموت الأم فيها مخلفة ابنها الأصغر دون وجود شيء، ولا حتى مليم، فتتم مساعدته من حورية قطة للزواج من أميرة وبالتبعية الحصول على ثروة عظيمة. وقد ظلت هذه الحبكة دارجة إلى يومنا الحاضر في حكاية الحوريات وفي عدد من الأنواع الأخرى.

قد تُطَوَّل حكاية الحوريات الصعودية أحيانا بواسطة إضافة مقاطع التطويل، وهي ممارسة تزوّدنا حكاية **جريم** "أبو جلد مكرمش" بمثال جيد لها. ففيها توجد بائسة تصعد وتصبح ملكة، ولكن الأمر يتعقد بسبب صفقة كانت أجرتها مع كائن سحري ساعدها في تحقيق زواجها الملكي. وبالتشغيل المؤقت للحبكة الثانوية يقع تأخير تحقيق النهاية كُلّيّة السعادة للحكاية:

> حدث أن كان هناك طحَّان أخبر الملك أن ابنته تستطيع أن تغزل القش وتحوّله إلى ذهب. فيعلن الملك أنه سيتزوج البنت إذا فعلت، ولكنه سيقتلها إذا لم تفعل. وجلبوها إلى حجرة مملوءة بالقش، وبينما هي في يأسها ظهر لها جني gnome وبطريقة سحرية أدّى لها

المُهمّة المستحيلة، فكافأته بمنديلها، وعندما ساعدها مرة ثانية أعطته خاتمِها، ولكن في المرة الثالثة، ولم يكن لديها ما تعطيه، تَعِده بمولودها الأول.

وبعد أن يتزوجها الملك ببعض الوقت تلد الفتاة – التي أصبحت الآن الملكة– وليدا جميلا. باختصار، يصل الجني مطالبا بمكافأته. وعندما اعترضت، يقول إنه سيتنازل إذا استطاعت تخمين اسمه. وفي محاولتها الثالثة، تقول الملكة "أبو جلد مكرمش" فيعفيها من وعدها، وتعيش من بعد سعيدة دوما.

وعموما كانت حكايات الحوريات الصعودية في كتابات **سترابارولا** أقصر من حكاياته الاستردادية، وبقي هذا الطول الأقصر لحكايات الصعود أحد سماتها في القرون التالية. ويمكن تخطيط مسار حبكتها بشكل مرئي على النحو التالي: تبدأ حكاية الصعود ببطلة أو بطل فقير ذي أصل متواضع، ثم يصعد السلم الاجتماعي بشكل درامي. وأصبحت حبكة حكاية الحوريات الصعودية شديدة. الرواج في السنوات المبكرة من القرن الثامن عشر؛ مما قاد في آخر الأمر إلى إعادة كتابة بعض حكايات الحوريات الاستردادية لجعلها تناسب أنموذج حكاية الصعود. على سبيل المثال، تفهم حكاية سندريلا عموما على أنها حكاية حوريات صعودية، حيث نجد فيها فتاة فقيرة، تحصل على أمير، غير أنها في ظهورها الأول في ثلاثينيات القرن السابع عشر كانت البطلة غير فقيرة إطلاقا، وإنما ابنة أمير ذات زوجات أب يُعذِبنها الواحدة تلو الأخرى، إلى أن يتم مساعدتها سحريا بالذهاب إلى حفل راقص ملكي، وهناك تجد زوجا أميرا وتعود إلى حياة الدعة والرَّاحة.

وقد استمرت حكايات الحوريات في ترجيع صدى حيوات الناس. وحدث هذا، إلى حد كبير، بسبب أن حكايات الحوريات نشأت وسط نفس ضروب الافتراضات والتوقعات الحضرية التي استمر عليها سكان المدن والضواحي إلى اليوم. إذْ إن حكايات الحوريات، التي تتحدث بلغة مفهومة جيدا في العالم الحديث، تبقى ذات صلة لأنها تُلْمح إلى الآمال العميقة في تحقيق التحسن المادي، ولأنها تمثل قدوم أوهام السعادة، ولأنها تُوفِّر أنموذجا اجتماعيا يتطابق تماما مع أحلام اليقظة في حياة أفضل.

ويُظهر أي تحليل أدبي موجز أن الحكايات الشعبية وحكايات الحوريات تختلف الواحدة عن الأخرى أساسا في مسار كلٍ منها السردي. ويبدو أيضا أن هذين الضربين من القصص يُقدمان ضربين مختلفين من طُرق القصّ لنوعين مختلفين من الجمهور. عند هذه النقطة، من غير الممكن التحديد بدقة ما هي مكوّنات فروق الجمهور المظنونة؛ لذا دعنا نستكمل حديثنا بإجراء تجويد لتعريف حكايات الحوريات في سياق أرحب.

الحوريات فى مقابل الحكايات عن الحوريات وبلاد الحوريات Fairyland

التساؤل الذي يُثار هنا مُضاعف: هل الحوريات جزء متكامل في حكايات الحوريات؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل وجود الحوريات أو بلاد الحوريات في حكاية يجعل منها حكاية حوريات؟

لدى الجزر البريطانية مأثور غنيّ عن الحوريات بصورة فائقة للمُعتاد. ففي الواقع أن الناس العاديين في القرن الثامن عشر استعملوا عالم الحوريات الخارق للطبيعة لإيجاد معنى للعمليات والأحداث غير القابلة للشرح بطريقة أخرى. فكان من الواجب استرضاء الولكيز Wilkies (الذين كانوا متصلين بالموتى). كما كان يَتوجَّب تقدير البرونيز Brownies (الذين يُلحِقون أنفسهم بأناس بأعيانهم) للخير الذي يفعلوه للبيت، مع أنه لا يجب تعريفهم أو شكرهم شخصيا. وقد تأخذ الحوريّات طفلا جميلا ويُبدلنه بآخر مُتخلى عنه سَيئ الشكل، وكان يُوضع في الحسبان الولكيز والبرونيز والفيريز، وعدد لا حصر له من الناس الصغار الآخرين[6]، عند حدوث الموت غير المفهوم وغير المتوقع، والأطفال المشوهين، والضروع الجافة، والملابس المفقودة.

لقد كان الوالدان والخدم أثناء تنشئتهم للأطفال ورعايتهم يتوسلون بالكائنات الخارقة للطبيعة (من النوع المعروف بأنه يخطف الأولاد والبنات ويأكلهم) من أجل إخافة الأطفال وإدخالهم في طاعة سهلة القياد. وأحد نتائج ذلك أن مصلحي التعليم مثل فرانسيس بيكون وجون لوك في إنجلترا، والمنظرين التربويين مثل يواقيم كامب في ألمانيا، حملوا بشدة على الخدم الجهلة الذين استخدموا الجوبلنز Goblins والأشباح من أجل السيطرة على الصغار الذين تحت رعايتهم[7]. كما كانت الكائنات المتجاوزة للطبيعة توجد في الكتيبات الشعبية التي تُباع للفقراء[8]، ولكن بعضها – مثل "روبن الزميل الطيب" و"الملكة ماب" – وجد طريقه إلى الأدب العالي مثل مسرحية **شكسبير "حلم ليلة صيف"** وبالمثل إلى الأوبرات والمسرحيات القناعية[*].

(*) Masque : نوع من المسرحيات ازدهر في بلاط الملوك بغرب أوروبا منذ عصر النهضة. وكانت تتألف من شخصيات مُقنّعة ومُتنكّرة تشترك في موكب رمزي، وتُنشد الأغاني حينا وتُلقي الخطب الأدبية حينا آخر. (عن مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب). (المترجم).

الحكايات عن الحوريات وبلاد الحوريات Fairyland

وسّعت مسرحيتا: "**ملكة الحوريات**" **لإدموند سبنسر** (1590) و"**أوبرُن**، الأمير الحوري: **قناعية الأمير هنريز**" (عُرِضت المسرحية القناعية في 1611 وطُبعت في 1616) من نطاق أدب الحوريات لكي يتضمن قدرًا أكبر عن العالم الذي تقطنه الحوريات، ولهذا يمكن القول بأنها حكايات عن بلاد الحوريات[9]. والشيء نفسه يصدق على "تيمفيديا" مايكل درايتون (1627). لقد كانت الحوريات موضع إقبال متحمس في السنوات المبكرة من القرن السابع عشر، وهاته المسرحيات الثلاث ليست إلا شذرة رقيقة من تمظهرات كثيرة[10]، خاصة وعامة، عن الحوريات وبلاد الحوريات في الثقافة العالية [ثقافة النخبة والسادة]. وإذا كان شعر الحوريات، في إنجلترا، من مثل قصائد **سبنسر وجونسون ودرايتون** انتهى مع عام 1650[11]، فإنه واصل الحياة ما بعد ذلك في البلاط الفرنسي في ڤرساي.

وعموما، فإن الحكايات المبكرة عن بلاد الحوريات- أي من العصر الوسيط أو الحديث المبكر- كانت مبنيّة فوق طبقة تحتية كلتية Celtic قوية بثّ فوقها المؤلفون الإنجليز والفرنسيون والألمان والإيطاليون قدرًا كبيرًا من المعتقد الأهلي المحلي في الحوريات. على أية حال، فالوجه الأكثر تميزا في الحكايات عن بلاد

الحوريات أنها تصوّر عالمين متوازيين: كون الحوريات وعالم البشر. وعوالم البشر في الحكايات عن بلاد الجنيّات مألوفة إنْ كثيرًا أو قليلاً، مع استثناء اللقاءات العرضية مع الحوريات، ومع أناس وُلدوا وعاشوا حيوات سعيدة أو غير سعيدة، ثم يموتون. ومن ناحية أخرى، يختلف كون الحوريات بشكل درامي عن عالم البشر. فلأنه يخضع لقوانين طبيعية مختلفة، يكون زمن بلاد الحوريات بطيئا في الأغلب، ولذا فإن سنة هناك تُعادل أضعافها، أحيانا تكون مائة ممّا في عالم البشر. وتوابع مثل هذه الفروق بالنسبة للزُوّار من البشر الفانين غالبا ما تكون كارثية. وحتى لو بدت زيارة البشر لبلاد الحوريات قصيرة، فإن غيابهم عن عالم البشر يكون أطول كثيرًا عما يعتقدون أنه الحالة، ونتيجة لذلك، فإن الزُوّار العائدين من بلاد الحوريات إلى ديارهم يجدون عالمهم وقد تغيّر إلى ما هو أبعد من إمكانية التعرُّف عليه. (في كتابات **واشنطون إرفنج** مارس **ريب فان وينكل** صورة من القرن التاسع عشر لهذا الشرط الساري فى بلاد الحوريات)[12]. وأسوأ من ذلك، فإن المرور البطيء للزمن في بلاد الحوريات يجعل التقدم في العمر النفسي العادي سببًا لورطة، ولهذا فإن الناس الذين يعودون إلى العالم البشري بعد زيارة لبلاد الحوريات فقط لبضعة أيام أو أسابيع أو شهور يذوون فجأة ويتغضنون ويموتون حيث إن أجسادهم الفانية لم تَعُد محميّة ضد الشيخوخة بواسطة تباطؤ زمن بلاد الحوريات، إذ طالهم مرور زمن الفانين[13].

وقد قلّت أهمية الحكايات عن بلاد الحوريات بين الطبقات العليا الإنجليزية في سنوات القرن السابع عشر المتأخرة، بيد أنها عاشت وواصلت بإصرار لمائة سنة أخرى بوصفها زمرة من المعتقدات يُتمسّك بها ويجرى طباعتها ونشرها بين أهالي الريف وغير المتعلمين من سكان المدن وإنْ كانوا قادرين على الكتابة. وفي الفترة نفسها في فرنسا، استمرت الحكايات عن بلاد الحوريات كقصائد بطولية أدبية بين الأرستقراطية الفرنسية.

وكانت النبيلة **مدام دي سيفينيه** (1626- 1696) هي الشخص الوحيد الذي ترك مكتوبا يُسجّل الولع بالحوريات وفق الموضة. ففي مراسلاتها من البلاط الملكي بفرساي في 6 أغسطس 1677 كتبت إلى ابنتها أن سيدات البلاط قد تسلّين لمدة ساعة تقريبا بالاستماع لقصة أميرة ممن نشأن على الأرض مع حبيب حوري، والذي يحملها إلى بلاد الحوريات في عربة بللورية. وذكرت **مدام دي سيفينيه** أن السيدات أسمين هذا النشاط: "التسامر" "mitonner"(*)(14).

لم يدوّن أحد هذا الضرب من الدردشة الشفهية إلى أن قامت بذلك الكونتيسة **داولنوي** (50 /1657 – 1705) في سنة 1690.

(*) Mitonner : ترد الكلمة في المعجم الفرنسي الحديث بمعنى "طبخ" (على نار خفيفة)، أو أعد أمرًا بعناية، أو دلّل (شخصا)، ولا يرد تحديد دقيق لمدلولها في القرن السابع عشر. والبادي من استخدام دي سيفينيه أن الأنسب هو ترجمتها إلى ما يشير إلى السمر والأسمار التي تعني في التراث العربي الحكايات والقصص التي تتردد في مجالس الخاصة، وتدور عادة حول الطريف والعجيب والمثير. (المترجم).

ففي هذه السنة ألّفت رواية طويلة: "قصة هيبوليت، كونت دي دوجلاس". وفي هذه الرواية المُطوّلة قدّمت حكاية عن بلد حوريات يُدعى "جزيرة السعادة". وتمضي الخطوط العامة لحبكتها بهذه الطريقة:

بطل بشري يذهب إلى بلاد الحوريات ليلحق بمحبوبته، الملكة الحورية. وبعد مكوثه لمدة عام هناك رغب في زيارة موطنه فمنحته الإذن بأن يفعل، ولكنها نبّهته أن يلزم ظهر حصان بلاد الحوريات [الحصان في عالم البطل الفاني يُمثل امتدادًا حمائيًّا خيليًّا للقوى الحافظة فى بلاد الحوريات]. ولكنه يتم خداعه بالنزول عن ظهر الحصان فيدركه الموت.

وسرعان ما كتبت مدام **داولنوي** حكاية أخرى عن بلاد الحوريات بعنوان "القزم الأصفر". حيث يوجد قزم كريه يقوم بقتل الملك الوسيم ملك الجبل الذهبي؛ وتسقط الأميرة محبوبة الملك مَيّتة على صدره؛ ويحوّلهما حبهما الذي لا ينتهي إلى نخلتين تنحنيان أبدًا الواحدة نحو الأخرى.

تتميز الحكايات حول بلاد الحوريات بأنها تنطوي على كونين متوازيين، وأحيانًا وجود نهايات غير سعيدة، وهذا ما يصنع اختلافها بوضوح عن حكايات الحوريات. وعلى الرغم من وجود هذه الفروق الجذرية من حيث الموقع والمنتوج، فإن الحكايات عن

بـــلاد الحوريات عـــادة مـــا تُجمـــع بشـــكل مُربـــك مع حكايات الحوريات المؤسسة على عالم واقعي مركزه البشر[15]. ووجود حكايات عن بلاد الحوريات في محيط البلاط الملكي الفرنسي في خمسينيات القـــرن السابع عشـــر – مثـــل تلك التي أخـــبرت عنها **مدام دي سيفينيه**– وفي باريس في تسعينياته– لا صلة له بالتساؤل عما إذا كانت حكايات الحوريات قد وُجِدت في البلاط الملكي في خمسينيات القرن السابع عشر؛ لأن الحكايات عن بلاد الحوريات وحكايات الحوريات هما ضربان من القصص شديدا الاختلاف (قد يتخذ الأول نهايات غير سعيدة، بينما يكون الثاني دائما ذا نهايات سعيدة) لهما مراكز جاذبية شديدة الاختلاف (الأول يحوي بلاد الحوريات، بينما يجرى الثاني في عالم مسكون أساسا بالكائنات البشرية). وبالطبع، قد يكون من الممكن تاريخيا أن تكون حكايات الحوريات الاستردادية والصعودية الموجودة في "**الليالي اللطيفة**" **لستراباورولا** قد وُجدت في البلاط الملكي الفرنسي في خمسينيات القرن السابع عشر، كما سيُبيِّن قسم تاريخ النشر فيما بعد. ولكن الواقع أنه لم يُوجد أبدا ولا تقرير واحد يخبرنا عن قصّ حكايات **ستراباورولا** بالبلاط الفرنسي، الموجود فقط هو ما أوردته **مدام دي سيفينيه** عن "التسامر" mitonner، من حكي لحكايات حول الحوريات وبلاد الحوريات، والتي لا يُوجد شواهد لها في كتاب **ستراباورولا** كثير الطبعات.

التاريخ الاجتماعي

يتقصّى المؤرخون الاجتماعيون الآن ظروف حياة ضعاف الناس، ويتفحصون طويلا وبعمق الواقع التاريخي لحياتهم في فترة العصر الوسيط المتأخر والحديث المبكر، كالدراسات المشهورة: "**مونتييو" لإمانويل لرُوي لادوري** (1975) و"**الجبن والدود" لكارلو جنزبورج** (1975). وبهذا يلقون ضوءًا كاشفا على الفروق بين خبرات حياة الفقراء الذين يعيشون في الريف وأولئك الذين يعيشون بالبلدات(*) والمدن [16]. كما تكشف هذه الكتب أيضا أن الاقتراح القائل بتأليف أهل الريف الأميين لحكايات الحوريات أمر غير وارد.

لقد كانت الحياة في الريف في بواكير العصر الحديث، أي من السنوات الأولى من القرن السادس عشر إلى السنوات المتأخرة من القرن الثامن عشر، حياة منظمة بصرامة ومُتحكَّم فيها بالتضييق. فحتى إذا قام فلاّح طموح بالكدح المتواصل ومُدَّ لَه عمر طويل وتوفّر له حظ دائم، فإنه قد يضيف هكتارين من الأرض أو ثلاثة(*)

(*) Towens and cities: سيّدت الترجمات المعاصرة ترجمة City "بمدينة" بالمفهوم الحديث للمدينة، ولذا أميز town بترجمتها إلى "بلدة" باعتبارها مركزًا لإقليم أو مجموعة من القرى. (المترجم).

على ما اقتنته أسرته. وتتسق هذه السلسلة من الأحداث التي تتم ببطء حلزون، مع إمكانية الانقلاب الذي يصعب تجنّبه وحدوث إعاقات عارضة، تتسق مع محتوى الحكاية "الشعبية" كما وُصفت في الصفحات من 22 إلى 24. أما حظّ فتاة من الريف فقد يكون اغتصابها من كونت أوبارون، ولتعويضها عن فقدها لعذريتها، تحصل على مَهْر كبير يكفي لتأمين زواجها من فتى يُختار من أكفائها الريفيين. وتلك مادة الحكايات الشعبية أيضا، حيث تُسلّط القصص ضوء الواقع الصّعب على الحيوات ذات الفقر المدقع لأبطالها وبطلاتها[17]. وبذا، يبدو افتراضا واقعيا القول بأن أهالي الريف ابتدعوا الحكايات الشعبية من النوع الذي ناقشناه من قبل، لا القول بأنهم فكروا في حكايات الحوريات، إذ النماذج المبكرة منها تظهر مشبعة بإحكام لتخييلات حياة المدينة وشخصياتها ومرجعياتها[18].

لم يكن يتوجّب على الأولاد والبنات الذين ولدوا ونشأوا في الريف الإيطالي وبلداته المكوث في ديارهم، خصوصا إبّان عصر النهضة. وكانت **ڤينيسيا** الجمهورية الجزيرة إحدى المدن التي جذبت الشبان مُخلفين بلداتهم وقراهم وراءهم بحثًا عن حظهم في مراكز إيطاليا المتروبوليتانية قديمة التأسيس – مثـــل: **روما ونابلي وبولونيا وميلان وڤينيسيا** – أو المراكـــز الصغيرة، ولكنها غنية، ذات البلاط المثقف مثل: **فِرَّارا ومَنتوا**.

لقد اختلفت حياة المدينة عن حياة الريف في عدة وجوه أولية. أولها: عدد سكان المدن الأكبر نسبيا المكوّن من آلاف الأفراد. إنهم خليط حضري نمطي يتضمن المئات ومئات أكثر من الحرفيين والعمال الحضريين بالإضافة إلى النخبة المتميزة التي تضمّ عادة نبالة حضرية تنفق دون حساب.

كما يختلف الريف عن المدن جوهريا فيما يُكوِّن الثروة. بالنسبة لسكان الريف، كانت الأرض أساسا هي الحاسمة في تكديس الغنى، إمّا بسبب إمكانات إنماء الغلال وبيع المحصول الناتج، أو بسبب الملكية الخالصة، التي تجعل من الممكن تأجير أراض لا تزرعها بنفسك. على أيّة حال، كان الناس في المدن يستطيعون غسل معظم طين الحياة الريفية، حيث يُراكم الناس العاديون المال ويصعدون وفق الشروط الاجتماعية- الاقتصادية. إذْ في المدن، بخلاف الريف، كان المال نفسه (ماذا يمكنك الشراء به، وفيما يمكنك استثماره) هو نقطة البداية لتكديس الغنى.

وفي شمال إيطاليا، حيث تقع **فينيسيا**، كان قدر كبير من رجال عصر النهضة ونسائه، وبالمثل من البنات والأولاد، يستطيعون القراءة والكتابة [19]، وهو قدر أكبر بكثير مما هو موجود بين سكان القرى. وكان بكل بلدة مدرسة أو أكثر لتعليم القراءة والحساب لأولادها الصغار وعدد لا بأس به من بناتها [20].

كانت الفورة الأولى للطباعة في أواسط القرن الخامس عشر مُنصبّة على تصنيع الكتب ذات الطلب المُسْبق، من ضروب الكتب التي كانت تقدم التعاليم المقدسة Scriptoria للتلاميذ والطلبة والدارسين. على أية حال، ففي خلال جيل، بدأت مطابع عصر النهضة تُنتج الكتب والكتيبات التي يطلبها شراء أوسع من أجل قراءات أوقات الفراغ. وقد صاحب هذا، أن العادة المغروسة الخاصة بتوصيل القيم عن طريق حكي القصص واصلت وجودها من العصور الوسطى إلى عصر النهضة. وتبعا لذلك، روى القُسُس القصص من على المنابر وفي المناسبات، كما عزّزت كتُيبات الكنيسة بحكايات من السوق[21]. وكان التجار أثناء رحلاتهم يحملون كتب جيب Vademecums مُسلّية صغيرة لمشتري الكتب من الأغنياء والفقراء، وكان بعضها مكوّنًا في الأغلب من حكايات شعبية وحكايات حضرية عن "الوغدنة" والخديعة.

ولأن تجار المدينة قد يشترون الكتب نفسها التي يشتريها الخدم والحرفيون[22]؛ لذا فإن جملة سكان المدينة من القادرين على القراءة كانوا يُعتبرون الجمهور العام القارئ، وإليه يتوجب ابتكار ضروب جديدة من الحكايات في ڤينيسيا عصر النهضة[23]. ونتيجة لهذا، كان لمُضاعفة مبيعات أي مجموعة حكايات جُمعت في تلك الفترة، تصميم تلك المجموعة لكي تتوجه لقراء مُمكنين عريضين. وهذا عنى في المقابل، أن تُدمج تنويعة من مواقف الحياة في قصص المجموعة.

لقد كانت **ڤينيسيا** في مُنتصف القرن السادس عشرٍ مركزًا تجاريًّا ضخمًا. وكانت صناعتها الطباعية الدولية تخدم سوقًا ضخما لبيع الكتب، إنْ على المستوى المحلى أو على مستوى الأسواق البعيدة مثل **نابلي** فى جنوب إيطاليا، **وليون** في جنوب وسط فرنسا على الجانب الآخر من جبال الألب. على أي الأحوال، ففي الفترة نفسها التي كان يكتب فيها **سترابارولا**، عانت **ڤينيسيا** دورة من الانكماش الاقتصادي. ولم يكن هناك إلا عدد قليل من الحرفيين الذين استطاعوا مُراكمة رأس مال، بصرف النظر عن عملهم الشاق لتحقيق ذلك. وليس ذلك فقط، بل إن الأسواق المتغيّرة والموارد المتناوبة، واستيراد السلع الأرخص من الخارج، أسهمت- أيضا- في هبوط الاقتصاد المحلي وزعزعة العمالة [24]. في هذه الظروف، جوبه العُمَّال مباشرة بعدم اليقين الاقتصادي، وكان عليهم أن يعرفوا أنِ الاجتهاد في العمل لن يؤدي وحده إلى الانتعاش. وكان هذا مناخا ذهنيًّا يجعل الحال مُهيَّئا لاستقبال ضرب جديد من الخط القصصي، خط يُسَهّل السّحر فيه تسلّق شخص فقير إلى الثروة. وهذا أيضا كان العصر الذي تحقق فيه أول ظهور للقصص التي يمكن أن نعرفها بأنها حكايات الحوريات الصعودية.

لقد كانت العناصر التي تكوِّن نوع حكاية الحوريات كلها موجودة قبل خمسينيات القرن السادس عشر، حتى سمات حكايات الحوريات الدامغة – الأشياء السّحرية والاكتساب المفاجئ للثروة – لم تكن جديدة بذاتها. ما كان مختلفًا، أن حكايات الحوريات الصعودية إنبَثَت من ضروب من الآمال المعممة في تحسن حيوات سكان مدن العصر الحديث المبكر الذين يتزايدون بأعداد من الشبان

والشابات الذين يكافحون للصعود. وحيث إنّ الاقتصاد المالي الحضري يقتضي أنْ تكون الثروة في هيئة مال سائل وعُمْلات، يكون من المعقول افتراض أنّ الآمال الحضرية لقراء يكتبون ولكنهم فقراء تضمَّنت أحلامهم أنْ يُصبحوا أغنياء. ولكن كيف يحدث ذلك؟

كانت تفاصيل حكايات الحوريات عن الأولاد والبنات الفقراء الذين يصبحون أغنياء، التي ظهرت في **ڤينيسيا** في خمسينيات القرن السادس عشر، محددة بالمكان- **ڤينيسيا**- وبالظروف الجارية في ذلك الوقت. وهذه الحكايات الموجزة كانت الأولى في التقاليد الأوربية التي يُوجد بها شخص فقير، ثم بمساعدة السّحر يتزوج نبيلا أو حتى عضوا من العائلة الملكية، وبالنتيجة يُصبح غنيا. (انظر فيما بعد تفصيلا لهذا القول). ومن زاوية نظر ولد أو بنت من فقراء **ڤينيسيا**، كان مثل هذا الزواج يعني مستقبلا دائم السعادة دون كدح يقصم الظهر، وكميات من مال لا ينفد، ووفرة ليأكلوا بقية حياتهم. وعلى كل، فإن نقطة التثبيت كانت القوانين الموجودة في المدوَّنات الفينيسية منذ عشرينيات القرن السادس عشر، وتُحَرِّم الزِّيجات بين نبالة **ڤينيسيا** وعامَّتها [25].

وهذا الالتقاء بين استحالة بعينها في الحياة الواقعية وبين تحقيقها في الخيال هو ما يصنع علامة ميلاد حكاية الحوريات الصعودية الحديثة. ذلك أن القوانين الفينيسية في العالم الواقعي منعت زواج أحد العوام بأي من النبلاء، ولكن القوى الخارقة

للطبيعة الفانتازية تُحقق هذا الهدف في عدد من القصص التي ظهرت في "**الليالي اللطيفة**" **لجيوفاني فرانشيسكو سترابارولا**. بينما الزيجات غير المتكافئة اجتماعيا، مثل التي وُجدت في واحدة أو اثنتين من الحكايات التعظيمية Legend من العصر الوسيط، كانت الرغبة في إظهار إرادة الله هي الدافع لتلك القصص، حتى المستحيل كلِّيا- من مثل زواج واحد من العوام فقير بعضو من الأسرة المالكة- يمكن حدوثه بواسطةٍ تدخل المقدَّس. وعلى أية حال، كان خط حبكة **سترابارولا** يتجنَّب المعجزات الدينية وإنما تحول بدلا من ذلك إلى السِّحر الدنيوي لكي يجمع بنتا أو ولدًا من الفقراء بقرين ملكي.

كانت صعوبات تحقيق وحدة بين واحد من النبلاء وآخر من العوام صعوبات مُرَكبَّة في **ڤينيسيا ستراباورلا**، بسبب أنه بالإضافة إلى كونها غير واردة، كانت أيضا غير مشروعة. وهكذا قام **ستراباورلا** في حكاياته الجديدة، حكايات الحوريات الصعودية، بزفاف مُحبيه غير المتساوين اجتماعيا واحدهما إلى الآخر ليس في **ڤينيسيا** وإنما في مملكة نائية.

الحصول على الثروة والسَّعادة الدائمة وتاج تُلخَّص إبداعات حكايات الحوريات **بڤينيسيا**. ومن بين هذه المكوّنات الثلاثة للسعادة الدائمة كانت الثروة الأكثر أهمية، وهي حقيقة جعلها **ستراباورلا** بَيِّنة بوضوح إنْ في البداية أو في الوسط أو في النهاية لحكاياته الحورية عن الصعود [26]. لقد كانت المعادلة التي تهيِّئ الأرض في حكايته الحورية كالتالي:

الفقر *بواسطة* السحر *يؤدي* إلى الزواج *ومن ثم* إلى المال.

كوّنت الأحوال الاقتصادية والتقييدات القانونية، في **ڤينيسيا** عصر النهضة، الظروف المستحيلة التي أعاد تشكيلها **سترابارولا** لإكساب حكاية الحوريات الصعودية الحديثة شكلها الخاص. ففي خطه القصصي الجديد، حوّل المستحيل في **ڤينيسيا** إلى واقع في حكاية حورية. توجد علاقة صميمة بين التاريخ الاجتماعي والأنواع الأدبية في كل عصر. وتُقدم **ڤينيسيا** عصر النهضة مثالا ممتازا لميلاد نوع جديد، حكاية الحوريات الصعودية، في استجابة مباشرة للقوى: التعليمية، والاجتماعية، والاقتصادية، والقانونية.

تاريخ النشر الطباعي

منذ خمسينيات القرن الخامس عشر وما بعدها أصبحت المطابع جزءا مهما من الحياة الحضرية [27]. وقد ألمحنا إلى هذا بالفعل عند مناقشة يُسر وجود الكتب في شمال إيطاليا في أواخر القرن الخامس عشر وبدايات السادس عشر. وعندما بدأ الطبَّاعون النشر لجمهور واسع كيَّفوا نصوص المخطوطات الموجودة من مثل رومانسات العصر الوسيط. وكانت المطابع بطراز طباعتها المتحرك مهيأة بشكل ممتاز لإنتاج مواد مطبوعة لتناسب ضروبًا مختلفة من الجمهور. لقد طبعوا كتبا طويلة لأغراض السماع في أوقات الفراغ أو القراءة، أما من أجل أناس مثل الحرفيين وأصحاب الدكاكين الذين لديهم وقت أقل ليضيعوه، طبعوا كتبا أقصر، بل أحيانا مجرد "فرخ" واحد كبير يُطوى إلى 8 صفحات أو 12 أو 16 أو 24. (بل يُمكن أن يُطوى أكثر من ذلك إلى صفحات أصغر، ولكن ذلك حدث نادرا فقط في **فينيسيا** في تلك السنوات). بالتبعية، أنه ما إن تأتي سبعينيات القرن الخامس عشر إلا وكانت هناك كميات من المطويَّات الرخيصة والنشرات ذات السّعر المنخفض مُتاحة للقراء الحضريين ذوي الإمكانات المتواضعة. أكثر من ذلك، حقيقة أن معظم الكتب كانت تُباع غير مجلّدة، أي بدون الثمن المُضاف مقابل تجليد مُكَلِّف، وهذا يعني أنه حتى بعض

الكتب الضخمة كان تقريبا في مُتَناول الفقراء مثلهم مثل الأغنياء. لقد كان الأغنياء يحصلون على كتبهم مُغلَّفة بجلد مشغول غالي الصُنع، أما الفقراء فكانوا يخيطونها بعضها إلى بعض في منازلهم.

بيعت جيدا في كلٍّ من إيطاليا وفرنسا- في ترجمة فرنسية[28]- مجموعة "**الليالي اللطيفة**"، التي حوت خط حبكة **سترابارولا** الجديدة وأصبحت حبكة الحكايات الخاصة بالصعود الاجتماعي السحري جماهيرية بشكل هائل كليا في العالم الحديث، وهيمنت حكايات الحوريات الصعودية على السوق الجماهيري الخاص بحكايات الحوريات في القرنين التاسع عشر والعشرين.

يُبيّن تاريخ نشر حكايات الحوريات، كلتيهما: الاستردادية والصعودية، أنها وُلدت في **فينيسيا** في أواسط القرن السادس عشر، وأُضيفت في **نابلي** في السنوات المبكرة من القرن السابع عشر، وتم تنميتها في فرنسا في السنوات المتأخرة من القرن السَّابع عشر، وصُدِّرت إلى ألمانيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وفي السنوات المتأخرة من القرن الثامن عشر، بدأت مسيرة مُنتصرة على الكتب الصغيرة عبر أوروبا التي تقرأ وتكتب [29] . وفي القرن التاسع عشر نشرت كتب القراءة في المدارس حكايات الحوريات وأوصلتها إلى أطفال المدن والرّيف على السواء في ألمانيا[30] وفرنسا، والبحث الجاري يقترح القول بأن كُتب القراءة في المدارس المتشابهة أوصلت الحكايات نفسها إلى المستعمرات

البريطانية والفرنسية والإيطالية والألمانية في أفريقيا وآسيا والعالم الجديد. وما زالت حكايات الحوريات في العالم الحالي حاضرة دوما في كتب الأطفال الصغار. وهكذا يمدّنا تاريخ النشر بأنموذج لكي نفهم كيف كانت حكايات الحوريات تصل حتى إلى أركان قصية من كل أمة أوربية- وأبعد- منذ خمسينيات القرن السادس عشر إلى الوقت الحاضــر [31]. وتاريخ النشر أيضا يُمكِّن من إقامة جسر قسمة بين التوزيع التجاري العام لزمرة من الحبكات والصور من جهة، والتَّنَبُّه الخاص والشخصي لتلك الحبكات والصور من جهة أخرى. على سبيل المثال، كثير من البالغين تشربوا حكايات الحوريات كاملة لدرجة أن حذاء صغيرا يُذكِّرهم بحبكة "**سندريلا**" كلها، وقلعة مُحاطة بالأشواك تثير في ذاكراتهم "**الجمال النائم**".

لقد تحيّر الدارسون طويلا بخصوص "سندريلا" و"الجمال النائم"، وغيرهما من حكايات الحوريات، متسائلين: كيف مَرَّت حكايات الحوريات من شخص إلى آخر إلى أن أصغى فولكلوريو القرنين التاسع عشر والعشرين إلى كلمات الفلاحين ودوّنوها؟ وكان معظم الدارسين، لمائتي سنة، راضيا بأن يُعزى فضل اختراع حكايات الحوريات إلى الجماعة الشعبية الوطنية [المحلية] ومن ثم مررتها إلى التّالين. بيد أنه في غيابْ وجود دليل قوي على الظهور البدئي لحكايات الحوريات وعلى انتقالها من بلد إلى آخر، فإن اعتبار الجماعة الأمية هي مخترعة حكايات الحوريات هو افتراض

ناشئ عن توجُّهات فكرية. لقد كان نموذجا يُؤوّل غياب الدليل التاريخي أو الوثائقي على أن حكايات الحوريات وُجدت قبل خمسينيات القرن السادس عشر كإثبات أن وجودها السّابق كان- ولابد أنه كان- في شكل شفهي لا وثائق له. ولكن تاريخ النشر يُزوّدنا الآن بالدليل لبداية، وبهذه البداية يمكن أن ننصب سقالة من أجل تشييد تاريخ جديد لحكايات الحوريات. وتاريخ النشر الذي يُشكل العمود الفقري للفصول التالية، لا يتطلب أن تقوم جماعة شعبية باختراع حكايات الحوريات في ماض بعيد ضبابي، أو قوم ينثرون تلك الحكايات نفسها في أنحاء أوربا المبكرة.

النتائج

نمت حكايات الحوريات الاستردادية مُنبثقة عن **رومانسات** العصر الوسيط السَّابقة عليها، مُحتفظة بمواقع فروسيتها وبنشاطاتها البلاطية، وبشخصياتها الملكية. والحبكات القديمة، التي يتم بها استرداد الشخصيات الملكية، التي أزيحت وعانت وتستعيد وضعها الصحيح، هي تقريبا قديمة قِدَم القصّ نفسه، وكذلك العديد من الموتيفات التي تسم حكايات الحوريات الاستردادية. وقد أخذت هذه الحبكة التقليدية في القرن السادس عشر شكلا جديدا مختصرا باعتبارها حكايات موجزة عن أمراء وأميرات تمّ علاج طردهم ومعاناتهم بواسطة السِّحر والزواج.

أدَمجت حكايات الحوريات الصعــودية الكثير مــن الموتيفات القديمة، ممّا جعلها تبدو وكأنها مصاحبة لماضٍ قديم وقت وُجدت أيضًا هذه الموتيفات نفسها. وعلى أية حال، فهي كما تمّ تأليفها في القرن السادس عشر، كانت حكايات الصعود قصًّا موجزًا دنيويا، مع وجود خط حبكة جديد تماما على تاريخ القصص الأوربي الدنيوي. فالشخصيات الرئيسية المتضمّنة وهم من الفقراء الذين تأخذ حيواتهم سمات الأبطال والبطلات الملكيين، حالما ينطلقون فإنهم يصمــدون للاختبــارات ويتحملــون المعاناة ويواجهــون المحاولات بنجاح. وبالإضافة إلى ذلك، ففي بداية ظهور حكاية

الحوريات الصعودية، كانت في جوهرها من أجل الناس الذين يعيشون في المدن وعنهم، وأبطال الإبداع الحضري وبطلاته مشوا في الشوارع وتجمّعوا في الساحات، وانطلقوا من المدن نحو مغامرات في نواح بعيدة.

لقد ضَمَّ **سترابارولا** في مجموعته كلا من حكايات الحوريات الاستردادية والصعودية، وتم ترجمتها إلى الفرنسية وطباعتها في **ليون وباريس** لما يَقرب من خمسين عاما. وصدرت طبعات جديدة ومُراجعة لبعض هذه الحكايات، مع عدد لا حصر له من الحكايات الجديدة، وقد نُشرت في **نابلي**. وجرى التأكيد على أصولها المدينية في حكاية إطارية مُوحِّدة معلوماتها وشخوصها من سكان نابلي الأكثر فقرًا. وبعد خمسين سنة، ظهرت في باريس حكايات الحوريات ثانية على السطح، باعتبارها نوعا أدبيا مُدركا لذاته. ظاهرة مدينية، حقا.

جاء **سترابارولا**، الرجل ذو المكانة المركزية في تاريخ حكايات الحوريات، وافدا من بلدة صغيرة إلى مدينة كَبيرة، مثله مثل كثير من بلدياته، ليصنع مستقبله. وفي نهاية حياته أبدع قدرًا من حكايات الحوريات الصعودية التي يتم فيها مساعدة أولاد وبنات فقراء بواسطة السحر لإتمام زواج ملكي يجعل منهم أثرياء. وأصبحت الحبكة الجديدة التي وقع عليها **سترابارولا** في **ڤينيسيا**: الخِرَق بفعل السحر توصل إلى الزواج والغنى، هي الحبكة الدارجة الأكثر ثباتا في حكايات الحوريات الحديثة[32].

لو أن ما نعالجه تاريخ تقليدي لحكايات الحوريات، لكان عليه أن يبدأ بتقرير أن حكايات الجنيّات أُنتجت أصلا بواسطة جماعة شعبية ريفية مجهولة منذ آلاف السنين [33]، ثم جرى تناقلها بعد ذلك شفهيا [34]، وبقيت غير متغيِّرة عبر الأجيال، وحتى غير متغيرة في حكاية من مثل "القط ذو الحذاء العالي" التي ظهرت أولا في **فينيسيا** [35]، ثم شقت طريقها عابرة جبال الألب إلى فرنسا [36] وكتاب مثل كتابنا، قد يُكمل شارحا بأن العديد من الجدَّات الفرنسيات المعروفات بأنهن روين قصة مثل "القط ذو الحذاء العالي" إلى أحفادهن كُنَّ جزءًا من التقليد الشفهي الأمّي نفسه. على أية حال، فإن التعليل في هذا الكتاب مُوَجَّه بدليل جديد تم اختباره، والتاريخ الذي يُقيمه يكشف النجاح الفائق للمعتاد لنوع حكايات الحوريات ويجد ترابطا لصيقا بين مبيعات كتب حكايات الحوريات ومعرفة حكايات الحوريات بين الناس. عندما تنظر إلى عدد الجدّات اللاتي حكين: "القط ذو الحذاء العالي" إلى أحفادهن في فرنسا، في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ترى آلاف الكتب باللغة الفرنسية التي نُشرت فيها الحكاية في واحدة من المُدن الفرنسية أو أخرى أثناء حياة هاته الجدّات. وينظر إلى الأخوين **جريم** ليرى رجلين يعتقدان بعمق في مشروع خلق أُمَّة واحدة متماسكة من المستحيل تقريبا: من خليط من اللغات والثقافات والوحدات السياسية، وقد اعتقدا أن حكايات الحوريات كانت جزءا من إبداع شعبي ضخم تُكِنُّه الأمة التي يريدان رؤيتها قوية ومتحدة.

كتاب "**حكايات الحوريات الرّاعيات: تاريخ جديد**" هو تاريخ معكوس. إذْ يبدأ في القرن التاسع عشر بحكايات الأخوين **جريم** المألوفة، ومن ثمّ يحفر تحت هذه الحكايات بحثًا عن أساساتها. ودراسة مثل هذه يمكن للمرء- بالموازاة- أن يبدأ في سنوات القرن التاسع عشر المتأخرة، حيث كان العصر في كل أوربا تقريبا مُشبعًا بمجموعات حكايات الحوريات الوطنية [المحلية]. ففي إنجلترا، على سبيل المثال، تمّ بحماس توحيد حكايات الحوريات مع الحكايات عن الحوريات في الثقافة الوطنية [المحلية][37]. ولكنها كانت بواكير القرن التاسع عشر عندما نَشَر **ياكوب وفيلهلم جريم** الحكايات الألمانية التي أعطت دفعة قوية لتكوين مجموعات أخرى محلية، وكذا للنظريات عن الحكاية الشعبية وحكايات الحوريات، التي تتبعت خطى الأخوين جريم.

ستُبيّن الفصول القادمة أن حكايات الحوريات الألمانية في مجموعة جريم تستقر على طبقة غنية من حكايات الحوريات الفرنسية، ومن تحتها توجد حكايات إيطالية. وعملية الفحص ستخرج الكلمات الدفينة المكتوبة والقصص التي قُرأت مرارا، وفي حالات قليلة انتقلت مباشرة من القرن السادس عشر إلى القرن الحادي والعشرين[38]. والإجابة المختصرة للسؤال: "لماذا تاريخ جديد لحكايات الحوريات؟" هي: بزوغ دليل جديد يُدعّم وجود تاريخ جديد ومختلف بشكل واسع لحكايات الحوريات.

الفصل الثانـي

اعتباران لحكايات الأخوين جريم
الجماعة الشعبيـة مبدعةً، الكتاب مصدرًا

مقدمة

تشغل حكايات **جريم** الآن مجلدين سميكين إلى حد ما، ولكن في سنة 1812، وبعد خمس سنين من التجميع، لم يجد ياكوب وفلهلم جريم حكايات كافية إلا لما يملأ كتابًا صغيرًا واحدًا فقط. وقد أصدرا ذلك المجلد المُفرَد بمناسبة موسم عيد الميلاد لسنة 1812، أي الأيام الاثنا عشر لعطلة الكريسماس من 25 ديسمبر 1812 إلى 6 يناير 1813. وفي السنتين التاليتين وجدا مزيدا من الحكايات ونشراها بمناسبة موسم عيد الميلاد 1814-1815. وعلى مدى قرنين استهلت هذه الحكايات، التي نشرها الأخوان مع شروحهما لأصول الحكايات، مسلكًا في فهم طبيعة **حكايات الحوريات**، سواء لدى الدارسين أو بين القراء العاديين.

وفي هذا، يوجد تاريخان غير متشابهين للأخوين وحكاياتهما. ويتشارك كلا التاريخين في كثير من الخصائص نفسها. وكلاهما به عديد من الحقائق المشتركة. ولكن النتائج التي يمكن استقاؤها من هذه الحقائق تُباعد جذريًا أحدهما عن الآخر.

بالنسبة لمؤرخي أدب القرنين التاسع عشر والعشرين كان هناك الكثير من الفراغات في تاريخ حكايات **جريم**. وعكست هذه الفراغات- جزئيا- الأمور التي لم تكن معروفة حينئذ، أو قابلة

للمعرفة، حول تاريخ حكايات الحوريات. ومع ذلك، فمنذ أوائل القرن التاسع عشر وما بعدها، ملأ الدارسون تلك الفراغات، وفعلوا هذا بالتأكيد مع الأصول الشعبية والانتشار الشفهي لحكايات الحوريات، سواء الموثقة أو غير القابلة للتوثيق. ولأكثر من مائة وخمسين عاما زادت هذه التأكيدات في عددها وفي قوة مفعولها وأصبحت قاعدة وجوهر تاريخ الإبداع الشعبي والتناقل الشفهي لحكايات الحوريات. وأصبح هو التاريخ الذي يعرفه كل الأشخاص في العالم الناطق بالإنجليزية. وهو فيه بعض الصدق، ولكن فيه أيضا الكثير من الخطأ.

التاريخ القديم لحكايات جريم
(ولحكايات الحوريات عموما)

كتب عديد من المؤلفين كتبًا حول تاريخ **الأخوين جريم** وحكاياتهما. وهم يبدأون عادة بإخباريي المجلد الأول، الذين كانوا- في الأغلب- بناتًا وشابات من الدائرة الاجتماعية **لياكوب وڤيلهلم** في **كاسّل** البلدة الصغيرة في وسط ألمانيا. وعندما بدآ الجمع في سنة 1807، كان **ياكوب** يبلغ من العمر 22 عاما **وڤيلهلم** 21 عاما.

كان إخباريو **ڤيلهلم** من صغار السن، فقد كانت **دورتشن فيلد** 14 سنة، وواحدة من ست بنات لصيدلي البلدة **رودولف فيلد**، الذي كان يسكن عبر الشارع في الجهة المقابلة لأسرة جريم. وكانت **جريتشن**، أخت دورتشن الكبيرة، ومساهمة أخرى في الحكايات، في العشرين. وقد رَوَت البنتان وأمهما **لڤيلهلم** عديدا من الحكايات الشعبية وكثيرا من حكايات الحوريات، وبعضها- مثل "الأمير الضفدع" و"السيدة هولّه" و"الست بجعات" و"فراء كثيرة"- أصبحت شهيرة في العالم الناطق بالإنجليزية. ورووا أيضا بعض الحكايات الأقل شهرة ومع ذلك كانت مؤثرة من مثل "طفل ماري" و"العظام المُغنية" [1]. وقد دوّن **ڤيلهلم**، العاطفي دائما، ملاحظات حول كيف وأين تحصّل على بعض الحكايات. وفي نسخته من الطبعة الأولى لسنة 1812 كتب في الهامش بجوار "العظام المُغنية" أن **دورتشن** روتها له بينما كانا جالسين معا "بجوار الموقد الذي يُوقد بالخشب في بيت الحديقة في نينتر هاوزن" [2].

وكان المصدر الرئيسي **لياكوب** فتيات ثلاث من أسرة **هيسنبفلوج**، وهي أسرة بنكية رفيعة اجتماعيا ومحافظة سياسيا. وفي سنة 1809 عندما التقى في البداية ماري (1856- 1788) **وجانيت** (1861-1791) وأمالي (1871-1800) كن يتراوحن في العمر بين 9 و21 سنة. وقد زوّدت الفتيات الثلاث **ياكوب** بعديد من الحكايات، المعروف أكثر من بينها: "السبع غربان" و"ذات قلنسوة الركوب الحمراء" [ذات الرداء الأحمر] و"الفتاة دون يدين" و"العريس اللص" (معادل ألماني لذي اللحية الزرقاء" **لشارل بيرّو**) و"الجمال النائم" و"طائر السمنة الملك" و"بياض الثلج" و"التناسخ" [3].

كان من المُسْهمين المُبكرين في المجلد الأول، **فريدريكه ماتيل** (1833- 1783) وهي ابنة قسّ راعي أبرشية في ألّيندورف القريبة، زوّدته بخمس حكايات في 1809- 1808، وبالمثل كانت الأختان راموس: **يوليا** (1862- 1792) **وشارلوت** (1793-1858) [4]. وعلى أية حال، فإن الأهمية الحقيقية للأختين راموس أنهما قدمتا الأخوين **جريم** إلى **دوروثيا ڤيهمان** (1815- 1755) الإخبارية الأكثر أهمية في المجلد الثاني من "حكايات للبيوت والأطفال" [5].

وبسبب محض عدد الحكايات، فإن الحكايات وشذرات الحكايات التي روتها **دوروثيا ڤيهمان** هيمنت على المجلد الثاني لمجموعة **جريم**. لم تكن السيدة **ڤيهمان** مشابهة لرفاق **ياكوب وڤيلهلم** في جلسات احتساء القهوة في **كاسّل**، وإنما بدت حاملة

لأوراق اعتماد تدل على أنها أصيلة في انتمائها اللابرجوازي، فقد كانت ابنة سائق ماشية وزوجة لخيّاط. وبذا كانت مركزية بالنسبة للمجلد الثاني حتى إن أخا الجريمين الأصغر **لودفيج إميل** رسم هيئتها على الصفحة المواجهة.

وأدمج المجلد الثاني أيضا تيارا من القصص أُرسلت إلى **ياكوب وڤيلهلم** من الملكية الزراعية لعائلة **هاكستهاوزن**. فقد واظبت **أنّا** الصغيرة (1800- 1877)، التي تصل بالكاد إلى مراهقتها، على تقديم شظيات وقطع من الحكايات، وهو عمل انضم إليها فيه أخوها الأكبر **أوُجست** (1866- 1792) وأختها **لودوفينه** (1872- 1795) [6]. وقد أسهم في الحكايات أيضا عائلة **دروسته- هولشوف** بابنتها الصغيرة **جيني** (1859- 1795) المتحمسة بصفة خاصة.

تزداد الاعتبارات التقليدية لحكايات **جريم** تضخما بخصوص أصولها الشفهية، إذ قبل أن تُطبع الحكايات بستة أشهر صَرَّح **ڤيلهلم** نفسه للشخصية الأدبية الدانمركية رازموس **نيروب** أن مصدرهما الوحيد كان المأثور الشفهي [7]. هذا الإصرار على الأصول الشعبية ليس أمينا مع الحقائق الواضحة عن جمع **الجريمين** الفعلي من فتيات **فيلد** الحضريات، والأخوات **هيسنبفلوج** المفضلات، و**مانّيل** وبنات **راموس** المتعلمات، وبالمثل تقوم الرواية التقليدية لتاريخ حكايات **جريم** بإعادة تشكيل هاته النساء الشابات ليصرن أنابيب توصيل بسيطة بين الجماعة الشعبية وأقلام **ياكوب وڤيلهلم**

المنتظرة. ويُوصف الأخوان نفساهما بأنهما أمينان في التدوين ونقل الحكايات المُعَرَّضة للخطر إلى أخلاف مُمْتنين، وهي مُعَرَّضة للخطر لأنه يُعتَقد بأن المعرفة بها كانت متسارعة الانقراض.

من السهل بيان الأصول الشعبية لدوروثيا **فيهمان** والأصلاء الشعبيين الآخرين الذين أسهموا في المجلد الثاني، من مثل **يوهان فريدرش كراوسه** (1750- بعد 1827) الرقيب أول السابق في جيش **هيسِّن**[8]. ولكنه لم يكن مماثلا للسيدة **فيهمان**، إذْ إن القسم الأكبر من إسهاماته الخشنة والمتعثرة لم تنجح في الدخول ضمن المجموعة.

لم تحاول التواريخ التقليدية لحكايات **جريم** تأسيس صلة مباشرة بين فتيات **كاسل** والريف المحيط. ولم يكــن هــذا سهوًا، ما دام من البيِّن لكل من يقرأ رسائل الفتيات والنساء الشابات ويومياتهن أن لا أحد منهن يتردد على زرائب الخنازير أو البقر. ولا أحد منهن ترحّل بين منازل الفلاحين ولا تجوّل بين أكواخ المزارعين.

وفي غياب الصلة المباشرة بين فتيات **جريم** والمعارف الشعبية الريفية، استدار مؤرخو حكايات الحوريات إلى صلة غير مباشرة، إلى خدم المنازل. فقد كان كل منزل تقريبا من منازل الطبقات المتوسطة في ألمانيا لديه خدم، ولعقود اعتمد الدارسون ذوو الذهنية التقليدية على احتمالية وقوف الخدم المنزليين في بيوت

ڤيلد **وهاسّنبفلوج وراموس** وراء الأخوات والبنات والزوجات اللاتي زَوَّدن الأخوين **جريم** بالحكايات الشعبية وحكايات الحوريات. ومع مرور الزمن، تحولت هذه الاحتمالية إلى يقين. غير أنه في الواقع الفعلي، باستثناء خادم واحد كان في منزل **ڤيلد** اسمه معروف، لم تصلنا أي معلومات عن عمر أو خلفية أي من خدم **كاسّل** المنزليين، بما فيها ما إذا كُنَّ فتيات ريف أو بنات مدينة.

ومع ذلك، فإن تاريخ حكايات الحوريات التقليدي يعطي الفضل لخدم غير مرئيين ومصادر شعبية غير مُوَثَّقة في توصيل الحكايات إلى المجلد الأول من مجموعة **جريم** نقلاً عن أبناء ألمانيا من: بائعات الحليب المتواضعات، وراعيات الإوز، والحرّاثين، ورعاة الأغنام، ورعاة الماشية، والعساكر، عبر الصديقات الشابات في **كاسّل**، ومنهن إلى الأخوين نفسيهما. أمّا في المجلد الثاني من "حكايات البيوت والأطفال" فلا توجد مشكلة؛ لأنه كانت هناك بالفعل مصادر شعبية واقعية أسهمت بحكايات في المجموعة. وكانت الأغلبية الواسعة من الحكايات المأخوذة من هذه المصادر الشعبية القابلة للتوثيق حكايات شعبية ملائمة، ولم تكن حكايات حوريات[9]. أسقط الدارسون المتأخرون هؤلاء الإخباريين الشعبيين على المصادر البورجوازية في المجلد الأول، وهى ممارسة مخادعة سمحت بأن يُفهم أن الجماعة الشعبية هي المصدر لكل حكايات جريم. وفي الواقع، إنه حتى لو كان هذا هو الحال، فإن إخباريي

كثير من حكايات الحوريات المشهورة كانوا من طبقة وسطى حضرية.

انقضت عقود طويلة، كان من الممكن خلالها أن يتم التَّثبُّت من، أو دحْض، الاعتقاد بأن المصادر الشعبية هي التي زوّدت مجموعة **جريم** بحكايات الحوريات، سواء في المجلد الأول أو في المجلد الثاني. ومن بَعد، كان هناك أرشيفات ألمانيا المحُافظ عليها جيدا، لكن لم يرجع إليها أحد إلى أن قامت الحرب العالمية الثانية فدمّر قذف القنابل كامل سجلات بلدية **كاسّل**، وأصبح من المستحيل بعد ذلك التَّثبُّت أو دحض المعلومات عمَّن عاش في الدور المفردة ومن أين أتوا. كل ما بقي هو وصف **ڤيلهلم جريم** التمهيدي لعملية الجمع. وهذا النصّ جعل من السهل خلق تاريخ شعبي الأساس؛ لأن **ڤيلهلم** في مقدمته غيَّر أسماء الإخباريين الفعليين (التى دوّنها في نسخته من الحكايات) ونسبها إلى المواقع المحلية جغرافيا، من مثل "إقليم **مين** ونهر **كينتزج**". وكان إيجاد إحدى الحاضنات المتخيَّلات على الخصوص حاسما بالنسبة للجدل القائل بأن المأثور الشفهي يُبطِّن حكايات **جريم**. وقد تم تَمْهيتَها مع "**ماري العجوز**" (لأن ڤيلهلم كتب ذلك الاسم بجوار عديد من الحكايات في المجلد الأول) وعُزي إليها كونها المصدر الشعبى لعدد كبير من حكايات الحوريات، أو أجزاء منها، في ذلك المجلد. بل إن **هيرمان جريم**، ابن **ڤيلهلم**

الأكبر، أكَّد هويتها الشعبية لإرضاء الجميع في نهاية القرن التاسع عشر.

ولأن شخصا اسمه "**ماري العجوز**" أسهم بكثير من الحكايات في المجلد الأول، ولأن الدارسين، واحدا إثر آخر، حددوا هوية "**ماري العجوز**" على أنها خادمة في منزل عائلة **ڤيلد**، أصبح الشخص الذي يُدْعَى "**ماري العجوز**" رمزًا لثراء المأثور الشعبي الألماني. وأكثر من هذا، فبسبب أن كثيرا من حكايات الحوريات المعزوَّة إلى "**ماري العجوز**" إعادة إنتاج أمين لتقاليد السرد الأوروبي الذي نُشر من عقود أو قرون أبكر، اعتُبرت أنها "المستند أ" للاعتقاد النامي بأن الفلاحين كانوا قادرين على الحفاظ علي القصص في شكلها الأصلي، والذي لم يتغيّر حتى بعد أجيال من إعادة الحكي الشفهي. وقد اهتزّ هذا الاعتقاد فقط في ثمانينيات القرن العشرين عندما بدأ **هاينز روللكه** في زمالته المراجعة في تحدِّي الاعتقاد في الأصول الشعبية لحكايات **جريم** (انظر فيما بعد: الصفحات 48- 36).

إن المصطلح Märchen هو الكلمة الألمانية الدالة على سرد مُختصر، وللأخوين جريم فهمهما للمصطلح وتاريخه. على أية حال، ولكي نكوِّن فكرة عن مفهومهما للمصطلح Märchen من الضروري أن نفهم أن مجموعتهما تحتوي على نطاق عريض من سرود قصيرة. كان كثير منها حكايات شعبية من ضرب أو آخر (حكايات حيوان، حكايات الأصول، حكايات تعظيمية دينية،

دعابات، هزليات، حكايات أخلاقية). وكان قليل منها حكايات عن بلاد الحوريات، وكان عديد منها حكايات حوريات. (انظر الفصل الأول فبه تعريفات لهذه الضروب المختلفة من الحكايات).

مقدمات **ڤيلهلم** المتلعثمة وضعت الأساس للتاريخ التقليدي لحكايات الحوريات بوصفها شفهية إنتاجا وانتشارا، وبفعله هذا حدد اتجاه معظم البحث إلى الأيام الحاضرة. ووفقا له، كانت Märchen ظاهرة طبيعية، أي إنها جزء من الطبيعة نفسها، فالـ Märchen هي نباتات كانت بذورها قد سقطت داخل سياج أو في أماكن مخفية ودبّرت أمرها لتستمر في الحياة في مواجهة عواصف كلية التدمير من أحداث سياسية وتغيرات اجتماعية - يُشفِّر **ڤيلهلم** الإشارة هنا إلى غزو نابليون المدمر واحتلاله القائم للأراضي الألمانية (10).

أما بالنسبة للرواة، فقد أعاد **ڤيلهلم** تشكيل بنات **كاسل** وشاباتها اللاتي روين له الحكايات وذلك- في الأغلب- بأن أزال أسماءهن الشخصية، ومحا حيواتهن الحضرية، وحوّلهن إلى كيانات جغرافية ألمانية، مُشيرًا إليهن بشكل جمعي على أنهن "المأثور الشفهي في **هيسّه** وفي أودية **ماين** ونهر **كينتزج** في مقاطعة هاناو"(11). وتلك المناطق الجغرافية كانت أيضا مواضع طفولة الأخوين **جريم**: **هاناو** حيث وُلدا، ووادي نهر **كينتزج**، حيث أمضيا سنوات قليلة سعيدة من طفولتهما، وإمارة **هيسّه- كاسل** وعاصمتها **كاسل**، حيث نميا إلى عهد الشباب. لقد وَحّد **ڤيلهلم** نفسه بوضوح،

هو **وياكوب**، بهذا الإقليم الجغرافي، كما بدا في مقدمة "حكايات للبيوت والأطفال"[12].

ولأن استمرار بقاء الحكايات حيَّة كان يثير القلق، اقترح ڤيلهلم أن توليها السلطات العليا انتباها وتوجّها واعيا عندما أطلق على حَمَلَة المأثــور "أولئــك الــذين يُعنــون بالمحافظــة (على الحكايات)[13]. وجسّم **ڤيلهلم** هؤلاء الحفاظ المنتبهين أمام قُرّائه بأن مَدّ صورة الأسيجة التى تحمي بذور الحبوب المتناثرة في مواجهة عاصفة الحداثة المُنتِهكة، لكي يجعل الصورة مجازية ومُشخصَنَة. وقد حرّك **ڤيلهلم** الصورة إلى ما بعد السياجات إلى الأرض المحيطة والمهن الريفية وجلبها إلى داخل المباني في مجال البيوت، والنشاطات التي يؤديها الخدم، حتى إلى الأذهان الهادئة لأكثر البشر تواضعا. "السياجات التي حَمَت (الحكايات) والتى نقلتها من عصر إلى عصر كانت الكراسي المحيطة بمدفأة الخشب، وموقد المطبخ، وعلى سلالم العلِّية، وفي الأعياد التي ما زال الناس يحتفلون بها، ومراعي الماشية، والغابات في سكينتها، وفوق كل هذا، خيال غير مُشوَّش"[14]. لا تنطبق أي من هذه الاستعارات بأوهى سبيل على الفتيات والنساء الحقيقيات اللاتي جلسن حول موائد احتساء القهوة في الردهات وفي بيوت الحدائق عندما روين القصص التي دوَّنها **ياكوب وڤيلهلم**. إنها تنطبق فقط على أفراد جماعة شعبية تصورها **ڤيلهلم**: هؤلاء الذين قدموا ("مدفأة الخشب"

و"الموقد") وأولئك الذين سكنوا علّيات البيوت، وأولئك الذين تعهّدوا الإوز والبقر والخنازير في المراعي، وأولئك الذين حرقوا الفحم النباتي في "الغابات".

قدّم **ڤيلهلم** سلالة نسب جاهزة للحكايات التي جمعها هو **وياكوب** عندما وصفها بأنها جزء من "كل شيء ما زال موجودا من الأشكال الشعرية القديمة في ألمانيا"[15]. من السّهل فهم حضور رغبة، واعية أو غير واعية، في التأكيد على الوجود المستمر لماضٍ ألماني مترابط ومُوحَّد. فحينما كان في ركنه بألمانيا جابهته قوة احتلال فرنسي في كل خطوة خطاها خارج منزله. ولكن ما بين الرغبة في هوية وطنية وتماسك ثقافي، وبين تاريخ اقترحه لكي يوفر تلك الهوية وذلك التماسك، كان هناك انقسام فاغر فاه.

وضع **ڤيلهلم** أيضا الأساس للربط بين حكايات مجموعتهما هو **وياكوب** وبين الأطفال، وعهد الطفولة، وطفولة البشرية بإبداع صور لحالة الطفولة لكي تسم الحكايات نفسها. "النقاء الذي يجعل الأطفال يبدون لنا غاية في الإعجاز والعاطفية هو نفسه الذي يغمر هذه الإبداعات الشعرية. ويكون لدى الحكايات نفس العيون المتألقة البيضاء بياض الحليب غير المشوب"[16]. وبالربط بين "حكايات البيوت والأطفال" وطفولة البشرية مذّ **ڤيلهلم** تاريخ الحكايات التي جمعها لتتجاوز العصور الوسطى إلى ماض سحيق لا تأريخ للأيام فيه وغير قابل لتأريخها.

في الوقت ذاته، صاغ **ڤيلهلم** شعورا بحالية مباشرة مبثوثة في حكاياته، وذلك بوصل التجربة البشرية المعاصرة بتفاصيل حبكات الحكايات، وبفعله هذا أطلق مرحلة الإيمان الدارج المنتشر بأن "حكايات البيوت والأطفال" قد دُوِّنت مباشرة من حيوات الفلاّحين. وفي أسلوب متشظٍ استطرادي، يُلمح **ڤيلهلم** إلى أحداث وفقرات سردية يُفهم ضمنا أنها تتراسل مع تجربة الجماعة الشعبية اليومية: الوالدان لم يعــد لديهما خُبزا فيدفعا أطفالهما للخــارج، وإلاّ فإن زوجة أب بلا مشاعر تجعلهم يعانون[17]، وقد تودّ هلاكهم". وقدَّم ڤيلهلم، وأحيانا يُفسّر، قطعا مختارة من الحكايات في تأملات متقطعة: "هناك إخوة مهجورون في الغابات المنعزلة، يرعبهم هبوب الريح، والخوف من الحيوانات البرية، ولكنهم يساندون بعضهم بعضا في ولاء كامل، يعرف الأخ الصغير كيف يجد الطريق إلى الدار ثانية، أو الأخت الصغيرة، حينما يحوّل السّحر أخاها إلى غزال صغير تقوده باحثة عن أعشاب لإطعامه وأجمة ينام بها، أو تجلس في صمت تخيط قميصا من عُشبة النجوم لكي يبطل السحر"[18].

يعتقد **ڤيلهلم** أن الحكايات لم تكن مؤلفة. وإنما شعر بدلاً من ذلك، بأنها كانت سرودا مجهولة بزغت من التجربة والإدراكات المشتركة؛ لأن "الوثائق المنطوقة والتي هي في ذاتها غاية في الغنى بنظائرها والمُتَذكَّر منها... لم تكن لتُبْتَدَع"[19]. ويبدو أن

استخدام **ڤيلهلم** الفعل "تُبْتَدَع" عنى به أنها لم "تُؤلَّف من العبقرية الحضرية". لقد أدمج **ڤيلهلم** السرد والسارد، الرّاوي والمؤلِّف، المحتوى والموضوع، وبفعله هذا هو **وياكوب** صاغا مفهوما لنظرية نتج عنها ابتكار تاريخ للجماعة الشعبية ولحكايات الحوريات.

استهل **ڤيلهلم** نظرة عامة رومانسية- مكثت باقية- عن وجود جماعة شعبية راوية للقصص، وقد بقيت قصصها متواصلة من جيل إلى آخر. ووقَّع نقرات خلفية للثقافة الشعبية عن القصّ الذي وَحَّد الأهالي المتنوعين بالإمارات الألمانية المتباينة، وجمعها في ثقافة مُتَرابطة مُفردة. وفي هذا الماضي المُتَخيَّل قامت الحكايات- بالنسبة إليه- بدور مُنشِّط. لقد كتبَ أنها "تُعيد توليد نفسها باطراد على مجرى الزمن..."[20]. وعبارة **ڤيلهلم** في غاية البساطة حتى إنه يمكن بسهولة قراءتها على أنها تخصّ الماضي والرؤية العامة، ولكن يتوجّب التريّث لأنها كانت مؤثرة بعمق في دراسات حكاية الحوريات. إن عبارته تعني، على سبيل المثال، أن المأثور الشفهي كان، وكان دائما، جزءا متكاملا من الثقافة الشعبية. (المأثور الشعبي، أي الحكي الشفهي لحكايات الحوريات والحكايات الشعبية، والحكايات الأخلاقية والحكايات الدينية، وحكايات الأصول، والنكات، والنوادر). وقد وصل إلى هذه النتيجة لأن حكايات كثيرة مما كان يُحْكى ماثلت الحكايات التي تمَّ نشرها في الماضي البعيد.

الوضع الوحيد الذي يمكن أن يأخذه **ڤيلهلم** في حُسْبانه بالنسبة للتشابه بين حكاية حُكيت عند **الهاسّنبفلوج** في القرن التاسع عشر وبين حكاية نشرها كُتّاب القرن السادس عشر مثل **يوهانّس فيشارت** (1590 – 1546) **وجيورج رولّنهاجن** (1609 – 1542) كان أن ينتهي إلى أن كلتا الحكايتين نفسيهما، مثلهما مثل **فيشارت ورولّنهاجن**، قد صُبغا بنفس المأثور الواحد الشفهي الدائم أبدا. لم يكن الأخوان **جريم** في البدء يعرفان شيئا عن مقادير الكتب التي أبقت هذه القصص حيَّة الفترة ما بين القرنين السادس عشر والعشرين. وفيما بعد، عندما عَرفا شيئا من هذا القبيل، كانا بالفعل قد شكلا رؤاهما. وقد حافظ على رؤية **ڤيلهلم** إلى اليوم الحاضر تاريخ لحكايات الحوريات ذو أساس تقليدي، وقد افترض أن ضروب الحكايات التي ظهرت في مجموعة **جريم** قد وُجدت دائما وأنها واصلت حياتها؛ لأنها كانت دائما وباطراد تُعيد توليد نفسها، وإنْ بغموض ودون تقدير، وظلت باقية غير متغيرة ومُحافظة على جوهرها، بسبب قُدرتها على إعادة خلق نفسها على صورتها. لقد قرَّر **ڤيلهلم** هذه الرؤى في مقدمته[21]؛ وبقيت عقيدة مركزية للبحوث ذات الأساس – الفولكلوري ولكثير من حكايات الحوريات الأدبية منذ ذلك الحين، وقد سنَّت أجيال من دارسي السَّرد الشعبي "قوانين" تُثَبِّت الرُّؤى نفسها [22].

لم يستطع **ڤيلهلم** قط تحديد زمن معيّن تنتمي إليه حكايات الحوريات أبكر من حكايات **ستراباروﻻ** في القرن السادس عشر. ومع هذا ادعى وجود ماض لتاريخها مفتوح النهاية في الترتيب الزمني – بالنسبة **لڤيلهلم**، تلا ذلك منطقيا أن شيئا مثل ذخيرة الحكايات، وقد فهمها على أنها انتقلت شفهيا وتولّدت ذاتيا، لم تكن لتنبثق في عالم السّرد الجديد de novo في القرن السادس عشر والسابع عشر. لقد كانت الحكايات بالنسبة إليه "بلا شك... أكبر عمرا"؛ ثم يُسلّم: "مع هذا، بأن غياب مراجع لها جعل إقامة دلائل مباشرة مستحيلاً" [23]. لقد كان خطأ **ڤيلهلم** المركزي تطبيق الشروط نفسها على النوعين من الحكايات: الحكايات الشعبية ذات التاريخ القديم الذي يمكن توثيقه، مثلها مثل ضروب حكايات الحوريات التي يرجع تاريخها الموثّق إلى أقل من ثلاثمائة عام (إلى الزمن الذي كان يكتب فيه **ڤيلهلم**). وسواء فعل هذا بحصافة أو بدونها فإنه طعّم(*) تاريخ الحكايات الشعبية القديمة على تاريخ حكايات الجنيّات في أوائل العصر الحديث، وكان في البداية يذكر ضمنا، وفيما بعد كان يزعم صراحة، أن حكايات الحوريات الجديدة نسبيا تماثل في القدم الحكايات الشعبية أصيلة العراقة.

ما إن تجاهل **ڤيلهلم** الحدود التاريخية أو عمّى عليها عند تحديده للحكايات الشعبية وحكايات الحوريات، محا الحدود

(*) استعارة من التطعيم في النباتات، بأن يتم لحم فرع من نوع على ساق شجرة من نوع آخر. (المترجم).

الجغرافية أيضا. على أية حال، ففي حالة الجغرافيا، كان لديه دليل على أنه وضع الصوت في اعتباره؛ لأنه حدد المواضع المحلية للحكايات من الضرب الذي جمعه من الدانمرك والنرويج والسويد وإنجلترا وويلز وإسبانيا وفرنسا وإيطاليا [24]. وهذه الحكايات، التي تشابه الواحدة الأخرى إلى حد كبير، جاءت من الكتب المنشورة، ودون وجود شيء للاعتماد عليه. لقد افترض ڤيلهلم أن بحرًا كبيرًا من القصص قد طرح الحدوتة Märchen على كثير من الشواطئ، حتى تلك التي كان ينأى بعضها عن الآخر [25].

لقد كان تحديد **ڤيلهلم** – في حقيقته – تأملات في تاريخ حكايات الحوريات تعكس أفكار المقدمة التي كتبها للمجلد الأول في الطبعة الأولى سنة 1812، الذي كان المسهمون المباشرون فيه، سأذكر مرة أخرى، أساسًا معارف بورجوازيين وزملاء مثقفين. وعندما أشار في المجلد الثاني إلى مصدره الشعبي الأصيل، كانت **دوروثيا ڤيهمان** ذات الخمس عشرة سنة من عمرها من **تسڤرن** القرية القريبة، وكان حماسه غير محدود وكانت قناعاته أقوى. وكانت البِنيَة الراسخة للسيدة **ڤيهمان** وملامحها القوية ولكن اللطيفة وتحديقها الصريح، واحتمال جمالها في شبابها، كل هذا جعلها الممثل الممتاز "للألمانية"(*) في عيني ڤيلهلم. واللافت أكثر كان ذاكرتها الخارقة. فقد كان يمكنها أن تكرر قصة المرّة تلو الأخرى بالكلمات نفسها بالضبط كما كانت تستطيع أن تسرع أو تبطئ.

(*) المقصود هنا الطبيعة والسمات النموذجية للألماني. (المترجم).

وذكر أن أداءها يُمكن أن يُقنع أي متشكك بأن التناقل الشفهي يُمكن أن يكون قناة تُمرّر سردًا دون تغيير من حقبة إلى أخرى؛ لأن السيدة **ڤيهمان** لم تغيِّر كلمة قط في روايتها، وإذا أخطأت فإنها تُصحّح الخطأ في المرة التالية مباشرة [26]. وملاحظات **ڤيلهلم** عن إمكانات السيدة **ڤيهمان** في الحكي وعن أسلوبها، لم تكن إلا خطوة قصيرة إلى تعميم بعيد المدى عن الاختلاف المركزي بين الجماعة الشعبية والمتعلمين أمثاله هو وأخيه وأصدقائهما في **كاسّل**. الأشخاص، مثل السيدة **ڤيهمان**، كانوا أصلب ولا يتغيرون، تتحدد حياتهم بواسطة السنن القديمة والمأثور الحي: "الإخلاص للمادة التقليدية بين الناس الذين يحيون كما فعلوا دائما هم أقوى مما نفهم، نحن الذين نميل إلى التغيير" [27].

إمكانات السيدة **ڤيهمان** تسببت في إيمان لا يهتز بالإبداع الشعبي Volksdichtung [28]، أدب الشعب أو الأدب الشفهي. لقد كان مفهومًا كيف مكّن **ڤيلهلم**– في البداية – من ربط الملاحم الوسيطة بحكايات الحوريات الحديثة، ومن ثمّ عاد لهما الواحدة مع الأخرى. بالنسبة **لڤيلهلم** كانت الأميرة النائمة في "وردة البراري" هي من كانت **برونهيلده** من قبل. ويُشبه هذا، أن بيضاء بياض الثلج ذات البشرة البيضاء والشعر الأسود هي ببساطة **سنافردر** العصور الوسطى، وكفن بيضاء بياض الثلج هو الكفن نفسه الذي بقي فيه **هارالدور** لثلاث سنوات طويلة [29]. وبهذه الطريقة أصبحت حكايات الحوريات التي جمعها **ياكوب وڤيلهلم** دليلا على وجود الحواديت الشعبية Volks – Märchen التي اعتُقد طويلا أنها قد فُقدت، منذ

فترة سابقة بزمن طويل على توثيقها. لقد أصبح **ڤيلهلم** وأخوه مقتنعين بأن بحثا مُوَسَّعا قد يُحرر قدرًا أكثر من البقايا الحية من الزمن المبكر [30].

كتب **ڤيلهلم**، كما كان يعتقد، أن الحكايات ليست مُجسدة "للألمانية" فقط، بل- أيضا- بيّنت للألمان كيف يكونون ألمانًا. وبكلمات ڤيلهلم، كانت مجموعتهما من الحكايات مرشدًا للتدريب، كتاب تنشئة Erzichungsbuch كما أطلق عليه، وهذا طبيعي بقدر الطبيعة نفسها[31]. واقترح، أنه على المرء أن يفكّر في هذه الحكايات، مُعتبرًا إياها "كالمطر والندى" اللذين ينفعان كل شيء يقعان عليه [32].

شرح **ڤيلهلم** المنهج النقدي الذي اتبعه هو **وياكوب**، في نهاية مقدمة المجلد الثاني. وقد تضمنت الملاحظات المثبتة في الملحق التنويعات السردية [33]. ولم يتم تغيير أو تعديل أي شيء. وأكثر من هذا، كان كل شيء أصيل الألمانية، باستثناء واحد: حكاية "القط ذو الحذاء العالي" [34]، وعلى أية حال، لقد تمّ إزالتها من الطبعة التالية بسبب أصلها الفرنسي.

لم تنفد التسعمائة نسخة الأصلية التي تمّت طباعتها من الطبعة الأولى في حجم المجلدات بعد مرور أربع سنوات، وبقيت ثلاثمائة وخمسون نسخة من المجلد الثاني ذي التأسيس الشعبي راقدة لم تُبَع على رفوف مستودع في برلين. ومع هذا، أقنع **ڤيلهلم** ناشره

جيورج رايمر بإصدار طبعة ثانية[35]. في هذه الطبعة ضمّ **ڤيلهلم** المقدمتين المنفصلتين للمجلدين الأول .والثاني جامعًا إياهما في مقدمة واحدة. وقد أحدث هذا تأثير أنه طبَّق ملاحظاته عن الحكايات الشعبية (المعروضة بإسهاب في المجلد الثاني) بالقدر نفسه على حكايات الحوريات (التي ظهر الكثير منها في المجلد الأول). لقد نشر المقدمة الناتجة كاملة حفاظًا على محتواها وأسلوبها، مُبْدِلاً صيغته المثيرة للجدل السابقة إلى نغمة أكثر رسمية ومُزيلاً ما اعتبره مادة دخيلة. والإزالة الأكثر دلالة كانت محو التأكيدات بأن أهالي الريف لم يقرؤوا الكتب الإيطالية أو الفرنسية أو الشرقية، وأنهم لم يكونوا على ألفة بالحكايات الموجودة في تلك اللغات، وأن حكايات المجموعة من ثمَّ ألمانية خالصة وليست مُستعارة من ثقافات أخرى[36]. ولصياغة هذه التقريرات، اختار **ڤيلهلم** أن يُغفْل الظواهر المُتميِّزة وذات الصلة التالية:

1) المدى الذي وصل إليه الأفراد الريفيون من القدرة على القراءة؛

2) ممارسة القراءة بصوت عال، التي كانت قوية في الريف بوجه خاص، وقد وُثقت جيدا في السنوات الحالية؛

3) ترجمات حكايات الجنيّات الفرنسية والإيطالية إلى اللغة الألمانية في القرن الثامن عشر؛

4) التقديم البدئي التهكمي لحكايات الحوريات الفرنسية على أنها ألمانية حكتها الجماعة الشعبية الألمانية[37].

منذ ذلك الحين فصاعدا لم يُجْرِ **ڤيلهلم** إلا مراجعات قليلة للمفاهيم التي انتهى إليها في مقدمة الطبعة الثانية سنة 1819، وقد بان ذلك في مقدمات الطبعات الكبيرة الثالثة والرابعة والخامسة. أما في تقديم الطبعة السادسة الكبيرة فقد أورد ببليوجرافيا موسعة للمصادر من الكتب الخاصة بالحدوتة Märchen من عديد من البلاد الأجنبية والغربية، وتأملات في تغيُّرات استجابات الجمهور لمجموعتهما، وأعداد كبيرة من ملخصات الحكايات، وأفكار حول العلاقة بين الحكايات الألمانية والحكايات الهند جرمانية، أي تقريبا كل ما أصبح الجهاز البحثي في المجلد الثالث (1856) من الطبعة الكبيرة الأخيرة، والذي كان نشره سابقا بسنة على المجلد الأول والثاني (1857). وقد اختفت هذه المادة من قسم المقدمات في الطبعة البحثية من حكايات جريم الأكثر شيوعا في الاستخدام في سنوات الثمانينيات 1980 والتسعينيات 1990، من القرن العشرين، وقد أعيد طبع المجلدات الثلاثة عن طبعة 1857 بإعداد **هاينز رولّكه**. ويبدو أنه رغب، وهذا معقول، في تجنُّب تكرار مُطوَّل لأنها ظهرت في المجلد الثالث. وما زال غيابها من قسم المقدمات يعني بقاء القراء المعاصرين غير مدركين أن **ڤيلهلم** وضع قدرا ضخما من أفكاره الشخصية عن الحدوتة Märchen في صدارة

ووسط بداية الطبعة الكبيرة السادسة. وبالإضافة إلى المقدمات الموجودة في الطبعات الكبيرة السبعة والطبعات الصغيرة العشر لحكايات **جريم** التي نُشرت بين السنوات 1812 و1825، كتب **ڤيلهلم** أيضا مقدمات للمجلدات ذات الجهاز البحثي التي ظهرت في 1822 و1856، وكان أولها يتضمن التأكيد بأن الحدوتة Märchen بضروبها المتعددة هي كلية الوجود(*). وتحوي ضمناً حكايات الجنيات.

توفي **ڤيلهلم** في عام 1859، وبعده **ياكوب** بسنوات قليلة في عام 1863. وفي الجيـــل التالي ظهرت ألـــوان من التقدير لعملهما كثيرة لا تُعَدّ. أما التقدير ذو الطابع الدراسي فقد بدأ فقط نحو نهاية القرن التاسع عشر، بعد ثلاثين عاما ونيف من وفاتهما. ولقد كانت أواخر القرن التاسع عشر حقبة من النظريات المعممة والشاملة، ولذا لم يكن من المستغرب أن إحدى المقاربات البحثية اعتمدت على الكون ووصلت الحكايات بحركات الكواكب، كما يُمكن لبسطاء الجماعة الشعبية أن يدركوها. ووفقا لهذه النظرية كانت حكاية "ذات قلنسوة الركوب الحمراء" تخييلاً قصصيا لملاحظات الناس البدائيين بأن الشفق الأحمر (ذات القلنسوة الحمراء) يبزغ يوميا من الظُلْمة الليلية (بطن الذئب). وبالنسبة لأمة كانت بالكاد قد هزمت الفرنسيين في الحرب الفرنسية- البروسية (1870)، فإن

(*) أي إنها موجودة في كل مكان في جميع الأوقات. (المترجم).

تأويلا مماثلا مكنهم من طرد حكاية **بيرّو** "ذات قلنسوة الركوب الحمراء" باعتبارها حكاية عابثة، مع أن هذه القصة الفرنسية حكاية أخلاقية بقيت فيها البطلة في بطن الذئب المفترس، وقد تعذَّر إرجاعها، وهو مُذَكِّر قوي للبنات الصغيرات بتحاشي الذئاب ذات الرجلين مثلها مثل ذات الأربع.

وفي القرن التاسع عشر، كان مستخرجو الوجوه المختلفة لاستعمال حكايات **جريم** أكثر قبولا وتصديقا، فبحثًا عن قراءات للمدرسة تُخصص لأطفال البروليتاريا الحضرية النامية في ألمانيا، التفتت المؤسسات التعليمية الألمانية إلى حكايات **جريم** باعتبارها شواهد على الروح الجرمانية التي عيّنها **ڤيلهلم** ورغب في تعزيزها. وأُدمجت حكايات **جريم** في المنهج التعليمي للمدارس الأولية الألمانية، بداية من ثلاثينيات 1830، وكانت النتيجة أنه مع نهاية القرن التاسع عشر كان على تلاميذ الصف الأول تذكر الحكايات الأكثر بساطة، وكان على التلاميذ الأكبر تحليل الحكايات الأطول والأكثر تركيبا[38]. وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية تشارك تحالف هازمي ألمانيا في رؤية **ڤيلهلم جريم** نفسها بأن حكايات المجموعة قادرة على إكساب الأمة الألمانية الروح الجرمانية... ففي سنة 1945 حظرت القوى المتحالفة حكايات **جريم** جميعا من مناهج المدارس في ألمانيا، وأزالت الحكايات من

المدارس ورفوف المكتبات، وشحنتها بحرًا إلى الخارج، ووزع كثير منها على مكتبات البلديات والجامعات الأمريكية.

عندما نشأت الدراسة الأدبية لحكايات **جريم** في ألمانيا أوائل القرن العشرين، كانت قد مرّت مائة سنة منذ النشر الأول للحكايات في 12/ 1813 و1815. وفي أوائل القرن العشرين، تقبل دارسو الأدب مقدمات **ڤيلهلم** وجعلوا قيمتها في الصدارة، وأصبحت افتراضات **ڤيلهلم** أمورا مؤكدة عند الدارسين. قال **ڤيلهلم** إنه لم يغيِّر شيئا إطلاقا[39]. وهذا الاعتقاد الأخير وضع الأخوين في أول الفولكلوريين الدارسين والعلميين في العالم، وكذا مُدَوِّني لهجة العامة، وأنصار الثقافة الشعبية[40] وشهود وحُفَّاظ المرحلة الأخيرة من عملية ألفية طويلة من التناقل الشفهي. لا شيء يمكن أن يكون مثل هذا بُعْدًا عن الحق بالنسبة للأخوين الكُتُبيين، إذْ لم يمارس أي منهما التجوّل بين عامة الناس بحثا عن حكايات، وإنما كان مسرح جمعهما المفضل الجلوس براحة بجوار طاولة بيدرماير والقهوة فى المتناول.

كان ذكر جهد الأخوين **جريم** وعبقريتهما يتردد ويحتفى بهما كسند مرجعي في القرن التاسع عشر، واختزالاً للتقدير العالي و(ما يُنسب من) الفضائل الألمانية المخصوصة. وعلى مجرى مثل هذه الاحتفاءات بالأخوين نفسيهما، كانت "الحكاية"، Märchen نفسها، توصف بتصوير حيوي قابل للفهم الفوري، وقد تُرجم المُصطلح

Märchen (الذي يحتضن الكثير من ضروب الحكايات) بشكل خاطئ ومُضلِّل إلي الإنجليزية على أنه "Fairy Tale". وقد أعاد دارسو **جريم** صياغة سلسلة المفكر الوضعي **أوجست كونت** المتتابعة لتربط الماضي القديم بالعالم المعاصر إلى صورة تتآلف مع فهم **ڤيلهلم وياكوب** لتاريخ الحكايات في مجموعتهما. كانت النتيجة نموّ أرثوذوكسية لا تتهادن، يوجد فيها عدد لا نهائي من الروايات المنوّعة، كل منها حلقة في سلسلة تمتد من العالم القديم إلى الزمن الحاضر، حملت الحكايات من طفولة البشرية، أي من بعض العهود التي سبقت الإغريق القدماء، نزولا إلى الأيام الحاضرة، أو على الأقل إلى أيام الأخوين **جريم**.

وقد تداعت صورة ثانية مع الحكايات عموما تصلّبت إلى اعتقاد مُتشدد بالمثل. وقد انبثقت عن نظرية الأصول الهندية، فكرة "مُحيط القصة"، وهي الصورة التي أشير إليها بالفعل، التي أعطيت لمجموعة من الحكايات من شبه القارة الهندية. وفي هذا النموذج النظري، كانت الحكايات في بحر القصص الواسع تغتسل على شواطئ العالم، ولهذا فإن الألمان أو الفرنسيين أو الإيطاليين كانوا يطرحون شباكهم في هذا البحر ويسحبون الصيد نفسه من القصص. لقد كانت هي نفسها في كل مكان، وكما يشرح التاريخ التقليدي لحكايات الحوريات، لسبب بدأ من أصل غير معروف، كان العوام قد نقلوا هذه القصص شفهيا إلى كل ركن في العالم. لم

يُسجّل أحد قط قصّا من العوام لحكايات الحوريات قبل القرن التاسع عشر، لكن الشفهية المعزوة والمفترضة لعملية الحكي جعلت من التوثيق أمرًا غير وارد. والذي كان يَصْدُق بوضوح وتوثيقيا بالنسبة للحكايات الشعبية، افتُرض أنه يَصْدُق على حكايات الحوريات بالمثل. وتبعا لذلك، أصبحت حكايات الحوريات الأدبية تُرى بوصفها تلويثا لما اعتُبر مأثورًا شفهيًّا نقيًّا. ومع الزمن، لم تتقبل نظرية القصّ الشعبي غياب الدليل على نظرياتها فقط، وإنما اعتمدت، وحتى أصرّت أيضا، على غياب الدليل، عندما تكون حكايات الحوريات هي المقصودة، وبفعلها هذا خلقت "حكايات حوريات عن حكايات الحوريات" [41].

الأخوان جريم وعالمهما

إن النظرة النزيهة لحياتي الأخوين **جريم** والتفكير عن قرب في العالم الذي قاما في إطاره بجمع الحكايات يضعان عملهما الأدبي في سياق تاريخي ذي مغزى. كان **ياكوب وڤيلهلم** هما الأكبر بين ستة إخوة أحياء- خمسة أولاد وبنت واحدة، ولدوا من زوجة قاض لدى حاكم من أتباع الكالڤنية الألمانية على إقليم **هيسَّه- كاسَل**. في أيام الأخوين، كان الكالڤنيون ما زالوا يُدعَون إصلاحيين Reformiert، وهو اسم صفة لا يميزهم فقط عن اللوثريين، ولكن يحمل أيضا إيحاءات بمكانة أعلى تعليميا واجتماعيا. وكان آل **جريم** يكونون عائلة متزنة ومتضامنة، وارثة أجيال من رجال الدين الكالڤنيين، أي من الإصلاحيين الألمان. وكان مقر إقامتهم الرسمي في **شتايناو**، وهو بالمثل مقتصد ومتين ومهيب. ولكن عندما توفي والدهما في 1796 اختفت فجأة رفاهية طفولتهما وأمانها. وفي عمر الحادية عشرة الغضّ كان على **ياكوب** أن يتحمل مسئوليات الأسرة عن والدة كان يتناوبها اعتلال الصحة.

لم توفر **شتايناو** تعليما مناسبا **لياكوب وڤيلهلم** اللذين أصبحا فقراء الآن. فتوجها إلى كاسَل، مُرسلين من أمهما ليكونا تحت إشراف أختها، وهي وصيفة لزوجة حاكم Margrave **هيسّه**. أقام الولدان مع طباخ البلاط، ليعيشا حياة من الدراسة الصعبة، بمباهج

قليلة ومميزات أقل. وبالرغـــم من استعدادهما بدراســـات المرحلة الثانوية توطئة لتعليمهما العالي، فقد تحصّلا بصعوبة على قبول جامعة **ماربورج**، التي كانت حينئذ محجوزة لسليلي البيوت النبيلة. وكان خط حدود الطبقة الاجتماعية للأخوين قد جعل الجامعة ترفض دعمهما ماليا، حيث إن الجامعة تحتفظ بمنحها المالية لأبناء النبلاء.

بالرغم من ذلك، فقد شرعا في دراسة القانون في **ماربورج**، **ياكوب** أولا ثم فيلهلم من بعده. وقد خفّف من صعوبات حياتهما هناك تعرّفهما على أستاذ القانون الرّوماني الشاب **فريدرش فون سافني**. وهو من أسرة من مُلاّك الأرض الأغنياء، كان يمتلك مكتبة أسرة من كتب ومخطوطات عمرها بعمر أجيال، وقد جعلها بكرم مُتاحة للأخوين الشابين المتحمسين. وفي مكتبة **سافني**، وجد الأخوان عمل حياتهما[42]. فبدلاً من ممارسة تحترف القانون بعد دراستهما الجامعية، كما أمّلت عائلتهما بلهفة، أصبح الأخوان أمينين بمكتبة حاكم **كاسّل**. وكان أجرهما زهيدا، لكنهما أعاشا به أمهما وآووها، هي وإخوتهما وأختهما **لوتّه**، رغم أن ذلك كان يتم عادة بمشقة لكي يصل إلى ما فوق حد الكفاف.

وعندما غزا **نابليون** الأراضي الألمانية، تغيّر عالم الأخوين تماما. إذ هرب الحاكم مع بلاطه، ونصّب **نابليون** أخاه **چيروم** ملكًا على **وستفاليا**. وبسبب إجادة ياكوب الممتازة للفرنسية عيّنه الملك الجديد سكرتيرًا للجنة العلاقات الحربية. وفي سنة 1808 تقدم **ياكوب** للحصول على أمانة المكتبة الملكية ومنحها، وتولاها حتى أواخر 1813 حينما تمّ إرغام الفرنسيين على الرحيل.

يُشير مُرتّب **ياكوب** السَّخي، الذي كان يتلقاه من أيدي القاهر الكريهة، إلى مجموعة من التوابع لا تُناقش إلا نادرا. فقد التأم وعي وطني ألماني حول غزو **نابليون** للإمارات الألمانية. واحتلال **چيروم لكاسّل** ركّز بحدة تنبُّه الأخوين للأدب الجرماني. وأكثر من هذا، فإن الراتب السَّخي الذي كان يدفعه الغازي البغيض **لياكوب** بين سنة 1808 وسنة 1813 دعّم مشاركة الأخوين في حياة مجتمع الطبقتين: الوسطى والعليا في **كاسّل**. ومن ثمّ، نشأ تناقض أدبي. فالحكايات التي كدّسها الأخوان للمجلد الأول، أي بداية مجهودهما الأدبي لخلق **الجرمانية**، بيّنت إلى حد بعيد صلة كبيرة مع الحكايات التي دخلت إلى ألمانيا من فرنسا أكثر مما فعلت مع الحكايات ذات الأصل الألماني[43].

ما إن بدأ الأخوان **جريم** العمل في المجلد الثاني من مجموعة الحكايات في سنة 1813، حتى تغيرت الظروف في **هيسّه- كاسل** ثانية ضمن السياق السّياسي- التاريخي في أوربا أوائل القرن التاسع عشر. ففي آخر سنة 1813 خَسِر **نابليون** معركة فاصلة قرب **ليبتزج**؛ وغادر الملك **چيروم كاسل** فجأة، وعاد الحاكم الألماني. وكان إتقان **ياكوب** للغة الفرنسية سببا في أن يفيد منه الحاكم الألماني، مثلما كان من قبل **لچيروم بونابرت**، فأرسله في بعثة دبلوماسية إلى **باريس** ثم في أخرى إلى مؤتمر **ڤيينا**.

وفي غياب **ياكوب** أصبح **ڤيلهلم** سكرتيرا في مكتبة الحاكم[44]. وفي هذه الفترة أصبحت بائعة السوق **دوروثيا فيهمان** مُسهمًا رئيسيا في مجموعتهما، وهي تجربة قوّت رؤى **ڤيلهلم** في الحكايات من كل ضرب (Märchen)، بما فيها حكايات الحوريات. وقد خلقت تجربته مع السيدة **فيهمان**- أيضا- الأساس لمئتين من السنين من دراسات حكايات الحوريات المبنيّة على الاعتقاد الخاطئ بأن جماعة شعبية أمية مجهولة هي التي أبدعت حكايات الحوريات وتناقلتها من جيل إلى جيل.

تاريخ جديد لحكايات جريم

كان الأخوان **جريم** نفساهما حكمين ضعيفين على الجماعة الشعبية التي زعما أنها المبدعة الخالصة للقص الشفهي والناثرة له دون تلويث، في سنوات جمعهما للمجلد الأول من الطبعة الأولى. ولا بد أن **ڤيلهلم وياكوب**، كانا جاهلين بشكل ملحوظ بما يخص الجماعة الشعبية الألمانية. ورغم فقرهما الشخصي في سنوات مراهقتهما في **كاسّل** وسنوات بلوغهما في **ماربورج** وفي **كاسّل** ثانية، فإنهما أمضيا طفولتهما بين متميّزي **هيسّه- كاسّل** وأنفقا شبابهما المبكر في المكتبات والأرشيفات، وعندما أجبرهما اعتلال الصحة للتقليل من الحركة. إنهما لا ينتميان للعالم وبلا تجربة، وكانا بوجه عام مثل الحكايات التي سجلوها بريئين من المعرفة الجنسية، وكانا ساذجين على المستوى الشخصي فيما يخص العالم الأرضي القروي؛ لذا لم يكن مستغربًا أن يعكسا السذاجة المألوفة منهما شخصيا على الحكايات التي جمعاها، ومن بعدها على الجماعة الشعبية التي اعتقدا بوجودها. لا شيء يُبيِّن جهلهما بحس الفكاهة لدى الجماعة الشعبية مثل تضمينهما للحكاية الشعبية التي تُدعى "زفاف السيدة ثعلب" في "حكايات البيوت والأطفال":

> تظاهر ثعلب ذو تسعة ذيول بالموت لكي يعرف رد فعل زوجته. ما إن أُطلقت صيحة بأن السيد ثعلب

مات Herr Fox، حتى توافد الخُطّاب يسعون وراء السيدة ثعلب Frau Fox. عندما وصل الخطيب الأول سألت السيدة ثعلب خادمتها ما إذا كان لديه تسعة ذيول جميلة كما كان لدى زوجها العزيز الراحل. أجابتها: بل واحد فقط، لذا رفضته على الفور. وكان التالي لديه ذيلان، وبعده آخر ذو ثلاثة، وعلى هذا المنوال، رفضت الباقين. إلى أن وصل التاسع وكان لديه تسعة ذيول، أوه يا للعظمة! ومن ثم طلبت من خادمتها التخلص من جثمان زوجها والإعداد للاحتفال. على أية حال، مع وصول الضيوف عاد زوجها للحياة فجأة وطرد الجميع من المنزل، بمن فيهم زوجته غير الوفية [45].

تبدو قصة لا ضرر منها كلية عدا كلمة Schwanz وهي الكلمة المقابلة "لذيل" التي رغبت السيدة ثعلب في تسعة منها- وهي مُفْرَدة تعني في العامية الألمانية "عضو التذكير". وهذا يضع القصة تحت ضوء مختلف تماما، والواقع أن **أخيم فون أرنيم**[*] صديق الأحوين عاتبهما على إيراد هذه الحكاية البذيئة، لائمًا الجنسية

---

[*] Achim von Arnim أخيم فون أرنيم (1831 -1781): أسهم في الحركة الثقافية التي نشطت في ألمانيا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وكان أحد مجالاتها الاهتمام بالأدب الألماني القديم. اشترك مع كليمنز برنتانو وجماعته في إصدار المجموعة المعروفة "بوق الصبي السحري" التي أثارت موضة الاهتمام بما سُمي الأغنية الشعبية. (هناك إشارة لصلة الأخوين به وببرنتانو وبالحركة الرومانتيكية في الملاحظة رقم 42 من الفصل الثاني) (المترجم).

الخبيثة المعتمدة على "الخلاصة الفرنسية"[46]. وقد أنكر **ياكوب** بحرارة إصرار **فون أرنيم** على أن "زفاف السيدة ثعلب" حكاية قذرة؛ لأنه سمعها ببراءة كشيء طريف عندما كان صغيرا ولم يفهمها أبدا على نحو آخر. وهذه البراءة التي عزاها الأخوان- وخاصة **ياكوب**- للجماعة الشعبية كانت في الحقيقة من عندهما. ففي آخر الأمر، عندما التفت **ڤيلهلم** إلى المصادر الألمانية المنشورة مبكرًا ليزيد مجموعته، واجه مباشرة تقليدًا طباعيًّا من العنف الوحشي، وموضوعات داعرة مُنَفِّرة، وجنسًا فطيرًا، ولا بد أن هذا عدَّل من رؤيته الخاصة بطهارة الجماعة الشعبية، مع أنه- في الواقع- لم يُغيِّر كلمات مقدماته لتعكس أي تغيير في الرؤى التي عبَّر عنها القائلة ببراءة الجماعة الشعبية وطهارتها.

في بواكير ثمانينيات القرن العشرين كان يوجد ما يقرب من الاتفاق العام بين دارسي **جريم** على أن **ياكوب وڤيلهلم** حصلا على حكاياتهما من الجماعة الشعبية، وأنهما سلَّما كل هذه الحكايات دون تغيير إلى الأجيال التالية. وقد ارتفعت أصوات بين الفينة والفينة ضد هذه الأرثوذكسية [التقليدية]، وإن كان بقصد التأثير على الطريقة التي يفهم الناس بها أن الأخوين بالفعل قد حررا الحكايات الموجودة في مجموعتهما، وقد كان **جون إلِّيس** John Ellis هو من أطلق التنبيه في العالم الناطق بالإنجليزية. أمَّا عبر المحيط الأطلنطي في ألمانيا، فقد أولى **هاينز رولِّكه** اهتماما مدققا لتفاصيل حياة الأخوين **جريم** الاجتماعية. وقد نتج عن عمله توثيق للأسماء والتوقيتات التي تقوِّض الاعتقاد في تاريخ شعبي صرف. بعد ذلك، بدأ **رولِّكه** في تحرير "حكايات للبيوت والأطفال" وإعادة طبع

نشراته المختلفة، وأولها الطبعة الكبيرة النهائية من سنة 1857، ومعها تعليقــات **ڤيلهلم** ومقالاتــه عن الحــدوتة Märchen، مع ملاحظات **رولّكه** الخاصة على أصول الحكايات، وعلى الظهور الأول- السنة والطبعة- لكل حكاية ظهرت في الطبعة الكبيرة النهائية، كما عمل قائمة شاملة لأسماء المسهمين وعناوين إسهاماتهم (أو محتواها)، وكذا كتب مؤخرة مطوّلة ومن ثمّ تحوّل **رولّكه** إلى تاريخ بدايات تحرير الحكايات وإعادة نشر الطبعة الأولى لسنة 1812 ومخطوط **أولنبرج** لسنة 1810. وقد أفضت به دراسته المُحْكمة لمجموعتي 1810 و 1812 إلى الشكّ في التاريخ التقليدي عن الأصل القروي والتناقل الشفهي، وهكذا بدأ سرد جديد في البزوغ.

وقد استخدم رولّكه نسخة **ڤيلهلم** من الطبعة الأولى الموجودة في أرشيف **جريم بكاسل**، ولاحظ هوامشها العنكبوتية، وعلى الخصوص نسبة الحكايات إلى أفراد محددين- **دوريتشن، جريتشن، جانيت، ليزيت، ماله، ماري، ميه**. وقد وضع **هيرمان** ابن **ڤيلهلم** مَسْردًا بالأسماء من أجل الأجيال القادمة. وحدد، في سنة 1895، أن: **ماري** هي "**ماري العجوز**" مُصَوِّرًا إياها بصورة مليئة بالحياة"[47]. "وقد تمّ اكتشاف **دوريتشن** أيضا من مصدر آخر. ففوق حضانة آل **فيلد** في مبنى الصيدلية بأروقته العديدة وآبار السلالم والطوابق وإضافات مؤخرة المبنى، أي خلال كل ما اقتحمته بنفسي وأنا طفل، كان كل ذلك مجال "**ماري العجوز**"... يشعر المرء على الفور أن **دوريتشن وجريتشن** رَوَتا فقط ما انطبع لديهما من **ماري** العجوز"[48].

في نهاية القرن التاسع عشر ولعقود بعدها لم يتقلّق أحد من الوصف المليء بالحياة الذي كتبه **هيرمان جريم** وهو الذي لم يظهر على خشبة المسرح إلا بعد خمسة وثمانين عاما من مغادرة خادمة الأسرة القديمة "**ماري العجوز**" لبيت **آل فيلد**. في حدود علمنا، لم يثر الشبهات لدى أحد أن وصف **هيرمان** المتأخر كان الأول والوحيد لهذه الخادمة راوية القصص. على أية حال، فبعد مرور خمس وثمانين سنة أخرى أو نحوها، تعّجب **هاينز رولّكه** كيف عرف **هيرمان** أي شيء بالمرة عن **ماري العجوز**، ولماذا كان متأكدًا لهذا الحدّ من وقائعه. وفيما بعد ذكر السبب، ذلك أن "**ماري** العجوز" التي وصفها انتقلت من **كاسِّل** سنة 1812 وتوفيت قبل ميلاد **هيرمان** بسنتين" (49).

وقد أثر هذا التناقض واللاتماسك فيما يتصل بهوية "**ماري** العجوز" على عمل **رولّكه** القائم على التحرّي. فاستخدم روزنامة النشاط الاجتماعي للأخوين **جريم** لحساب المواعيد التي جُمعت فيها كل واحدة من الحكايات المنسوبة إلى "**ماري** العجوز". المدهش، أنه وجد أن كل حكاية دُوِّنت في اليوم الذي يكون فيه الأخوان في زيارة لمنزل آل **هاسينبفلوج**. وهذا وحده يقوِّض التوجه القائل بأن خادمة بيت **ڤيلد** المدعوة "ماري العجوز" يُمكن أن تُعتبر المصدر المعتمد. وفي آخر الأمر، توصّل رولّكه إلى أن "**ماري** العجوز" لم يكن لديها ما تفعله في تسيير بيت **آل ڤيلد**، وإنما كانت الأخت الكبرى من بنات **هاسينبفلوج** المَسَّماة **ماري** هي الموجودة.

كانت **ماري** الموجودة في بيت **هاسينبفلوج** مولودة في 1788، ومن ثمّ كانت في سن 24 أو 25 عامًا عندما نُشر المجلد الأول في 1812 / 1813 وكتب **ڤيلهلم** اسمها في هوامش نسخته من "حكايات للبيوت والأطفال". وقد حضرت **ماري** هذه تجمعات اجتماعية مع أختها ومعارف آخرين للأخوين **جريم**، وقد دوّن توقيتات حضورها تلك المناسبات أخوها الأكبر **لودفيج هاسينبفلوج** (1794 - 1862) في سيرته الذاتية [50].

لقد كان الدليل الذي كشفه **رولّكه** في المتناول منذ زمن طويل، وقف عائقا دون الأخذ به مكانة **هيرمان جريم** المزدوجة: بوصفه متخصصا بارزا في الدراسات الجرمانية وباعتباره ابن **ڤيلهلم**، كما كانت هناك رغبة الجمهور في هذا الضرب من المعلومات المغلوطة التي زوّدهم بها لدرجة أنه لا يبدو أن أحدًا أراد الحفر عن الحقائق التي قد تتعارض مع رؤيته بأن أصول الحكايات موجودة بين الجماعة الشعبية، أي أن تكون الحكايات مأخوذة من خادمة تروي القصص. وحقا، لقد كان تحديد هوية "**ماري** العجوز" بأنها **ماري** أخرى شابة متعلمة من بورجوازية **كاسّل** هو الذي طرد بشكل درامي التداعيات والصفة الشعبية للمجلد الأول. لقد كان تحديد هيرمان الزائف لهوية "**ماري** العجوز" سببًا في تأخر تقصّي مصادر حكايات **جريم** لمدة سبعين عاما، ولكن عندما ميّز **رولّكه** شابة من بورجوازية **كاسّل** العالية haute bourgeoisie بوصفها

"**ماري** العجوز" الخيالية والفولكورية، وبهذه الضربة بدأ البيان القويم عن المصدر المباشر لعدد كبير من الحكايات التي دونها **ياكوب**.

على أية حال، فإن المعركة من أجل الجماعة الشعبية لم تنته. إذْ لو أمكن الادعاء بأن **ماري هاسينبفلوج** قد تحصّلت على حكاياتها نقلا من مُربّية في بيت **هاسينبفلوج**، فإنه يترتب على ذلك: 1- يستطيع الدارسون الاستمرار في النظر إلى **ماري** بوصفها أنبوب توصيل محايد من الجماعة الشعبية؛ 2- يمكن الاستمرار في النظر إلى حكايات "**ماري العجوز**" بوصفها شعبية الأصول مثلها مثل حكايات فتيـــات **كاسِّل** ونســـائها الأخــريات؛ 3- يمكن بقاء الاعتبار التقليدي لتاريخ "حكايات للبيوت والأطفال" على ما هو عليه. وهكذا فإن اكتشـــاف **رولّكه** – في ذاته ولذاته – للهوية الحقيقية **لماري** العجوز أحدث تغييرا قليلا. وما زالت الحاجة قائمة إلى معلومات إضافية لتدعيم أي مراجعة للتاريخ القديم، قبل أن يتغيّر التاريخ التقليدي لحكايات الجنيات القائل بالشفهية.

في الثلث الأخير من القرن العشرين، أخذ المؤرخون الاجتماعيون ومؤرخو الكتب والنشر في فحص الموضوعات الكبرى، وكان أحدها الكتابية الألمانية من منظور تاريخي. لقد كانت الكتابية آخذة في الظهور كسمة لسكان كل المدن الألمانية،

البروتستانت مثلهم مثل الكاثوليك. أما في الريف، فقد وُجد أن الكتابية تتسع في ألمانيا البروتستانتية، وهي حقيقة دالة؛ لأن الإخباريين البروتستانت هم الذين زوّدوا **ڤيلهلم** بحكاياته المبكرة، وعلى وجه الخصوص بحكايات الحوريات. أضف إلى ذلك، أن الجيل السابق على **ياكوب وڤيلهلم** مارس تنويرا شعبيا volksaufklärung، وهو ما رفع مستويات الكتابية بين الكاثوليك مثلما هي بين البروتستانت. أخذت كل هذه الإدراكات الجديدة البازغة في تعديل صورة الشعب الألماني الذي كان يُنظر إليه باعتباره كينونة ثقافية متجانسة مفردة ذات رواة لحكايات الحوريات متجذّرين في الشفهية، أميين، فاقدي القدرة على القراءة والكتابة، أو سابقين عليها.

إضافة إلى ذلك، فالدراسة المتنامية لتاريخ الكتاب دعّمت بشكل غير مشروط بحث **رولّكه** في الكتب المصادر لرواة الأخوين **جريم**. وبفضل إعادة الجدولة (عمل كتالوجات) التي تمت إلكترونيا؛ منذ أواخر ثمانينيات القرن العشرين وأوائل تسعينياته، أمكن للدارسين التحقق من التناص المُرَحّل من الكتب إلى الرواة الشفهيين في حالات متزايدة العدد، وكانت النتائج تكشف بشكل منتظم أن حكايات الحوريات في المجلد الأول – بعيدة عن أن تكون نشأت بين الجماعة الشعبية الأمية– تُظهر الصلات القريبة بين القصص التي رُويت **لياكوب وڤيلهلم** بواسطة أصدقائهما من شباب **كاسّل** من جهة وحكايات الحوريات الأوربية المنشورة من جهة

أخرى. (انظر: الفصل الأول لتذكر الفروق بين حكايات الحوريات والحكايات الشعبية) والحق، إن الكثير من الموتيفات والحبكات من حكايات الحوريات الأوروبية السَّابقة الوجود والتقليدية يمكن العثور عليها في المجلد الأول من "حكايات للبيوت والأطفال"، مثلا في: "الأمير الضفدع" و"طفل ماري"، و"الإخوة الاثنى عشر" و"رابونتزل" و"الحية البيضاء" و"سندريلا" و"السيدة هولّله" و"السبعة غربان" و"العظام المغنية" و"الست بجعات" و"الجميلة النائمة" و"الملك ملبّد اللحية" و"بياض الثلج و"أبو جلد مكرمش" و"فرو كثير" و"يورنده ويورنجل" و"الأطفال المحظوظون الثلاثة" و"التناسخ" و"الأطفال الذهبيون". وبشكل متزايد، بدأ **رولّكه** وآخرون تركيز الاهتمام على التجليات المبكرة لهذه القصص، وبشكل متزايد استنتجوا أنه حين يكون الأمر خاصًا بحكايات الحوريات فإن هذه القصص تكون واردة من الكتب التي قرأتها فتيات **كاسّل** وشاباتها في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر [51].

كان ما لا يعلمه الأخوان **جريم** حين كانا يعزوان مصادر شعبية للقصص التي كانت ترويها بنات أسرتي **ڤيلد وهاسينبفلوج** البورجوازيتين، أن تلك القصص كانت موجودة مطبوعة في ألمانيا منذ زمـــن طويل. كانت الحكايات متاحة، أولا بالفرنسية وفيما بعد بالألمانية، في هيئة كتب منذ خمسين سنة قبل أن يبدأ الأخوان الجمع [52]. ولكنهما لم يكونا على علم بهذا لأنهما تربيا في بيت ألماني إصلاحي صارم يحظر الأدب العابث، وكان تعرفهما العابر

على كتب حكايات الحوريات المتداولة مُوَجّجا لاحتقارهما الصيغ المطبوعة [53]. والواقع، أن حكايات السحر والفانتازيا احتلت مكانا ضخما بين الكتب الألمانية لقراءات أوقات الفراغ من ستينيات القرن الثامن عشر وما بعدها. ويستطيع الدارسون في أيامنا الوصول إلى كثير منها في طبعات معادة، غير أنه في سنة 1812 لم يكن **ڤيلهلم** على دراية إلاّ بعدد قليل منها، وكان هذا القليل الذي عرف به غير كاف بوضوح لكي يضعه في حسبانه، وهو يلاحظ المعرفة الواسعة الانتشار بحكايات الحوريات بين معاصريه. ومن ثم، يجب أن نحترس مما يدل على أن **ڤيلهلم وياكوب جريم** قاما بالتضليل المقصود لقرائهما.

من الواضح أن أسرة **ماري هاسّينبفلوج** أبدت اهتماما أكثر ليبرالية بالكتب العابثة، وتقديمها عددا ضخما من الحكايات ذات الأصل الفرنسي من بين تلك التي روتها الأخوات **لڤيلهلم**[54]. وقد قام الدارس الفرنسي للأدب الألماني **جوتييه- لويس فينك** باستكشاف مبكر للعلاقات الفرنسية- الألمانية فيما يخص حكايات الحوريات (1966)، كما وثّقت التأكيدات على الأصول الفرنسية لحكايات الحوريات الألمانية في دراسة سنة 1988 أجراها أرشيفي ألماني اسمه **مانفرد جريتز**، فقد رتّب زمنيا بصورة مغوية غلاّبة تفاصيل موكب طويل ومتنوّع من حكايات حوريات فرنسية وهي تنتقل إلى ألمانيا، وقد بدأ في منتصف القرن الثامن عشر واستمر لعقود. وتحتوي دراسته عن حكايات الحوريات في ألمانيا عصر

التنوير على قوائم تضم المئات من المطبوعات الألمانية وإعادات الطبع والترجمات والمحررات وما أعيد تحريره من الحكايات الفرنسية في ألمانيا، ويُبيِّن العلاقات النَّصيِّة بين بعضها والبعض الآخر.

تقود دراسة **جريتز** إلى نتيجة لا يمكن تجنبها، وهي أنه تحت مأثور حكي الحكايات الألماني الشهير وخلفه يكمن الفرنسيون وحكاياتهم عن الحوريات وحكايات الحوريات. لقد هُزم الفرنسيون على أرض المعارك في **ليبتزج** وبينا، ولكنهم تغلّبوا في مجال حكايات الحوريات. وكان الوضع المعقد الذي تمّ اكتشافه في ثمانينيات القرن العشرين أن حكايات الحوريات في ألمانيا (تذكّر التفريق بين حكايات الحوريات والحكايات الشعبية) كانت بالفعل فرنسية إلى حد كبير وليست شعبية volkisch في الأصل. وهذه النتيجة المثبتة غير مريحة، بل بغيضة، وغير مرغوبة من كثير من الباحثين الذين يودون استبقاء التاريخ الشفهي لحكايات الحوريات وإن تجاوزه الزمن الآن.

هل يكون **ڤيلهلم** استشعر، واعيا أو غير واع، الأصول الأجنبية لحكايات الحوريات التي يعتقد بكثير من العاطفة أنها ألمانية خالصة؟ هناك أسباب للاعتقاد بأنه شعر بذلك. ففي جملة قرب نهاية مقدمة الطبعة الأولى للمجلد الثاني كتب **ڤيلهلم** المُبين العبارة عالية الإشكالية التي ذُكرت من قبل: "يقترح الناس أسبابا

(لشرح) الاستعارة من الكتب الإيطالية والفرنسية والشرقية، وهي على أية حال لم يقرأها عامة الشعب، وخاصة في الريف".

يتحدث **ڤيلهلم** هنا عن "الاستعارة" من "الكتب". ومن المؤكد أن هذه كانت الحالة ما دامت السيدات الشابات في **كاسّل** هن المعنيّات. غير أنه في مقدمته تجاهل هاته الرّاويات لصالح "الشعب" عندما يجزم بأن أهل الريف لا يقرأون الكتب باللغات الأجنبية. وبالطبع، نحن متروكون لنتساءل إذا ما كان يعرف أن كثيرا منهم يستطيعون قراءة الكتب بالألمانية. وفي **كاسّل** أوائل القرن التاسع عشر التي تحررت حالا من النير الفرنسي الثقيل والكريه، لم يكن **ڤيلهلم** ليرغب في مناقشة الحكايات الفرنسية (أو الإيطالية) بوصفها مصادر لحكايات الحوريات الألمانية. ولم يكن من قبيل الصدفة أنه في المقدمات المتأخرة تجنب الموضوع كلية ببساطة بأن أزال إشارته الإشكالية إلى "الاستعارة من الكتب الإيطالية والفرنسية والشرقية".

هل أهالي الريف، أو البعض منهم، كانوا يقرأون بالفعل الترجمات الألمانية لهذه الكتب "الإيطالية والفرنسية والشرقية"؟ هذا سؤال مختلف كلية. يُبيِّن بحث **جريتز** حضورًا مكثفًا لحكايات الحوريات الفرنسية المعاد كتابتها ونشرها للقراء الألمان في المدينة والريف. وقوائمه البيبليوجرافية تجعل من الممكن نظريا إعادة بناء، أو على الأقل تخيّل، حدوث قراءات من أفراد من الإخباريين من

دائرة جريم الاجتماعية في **كاسّل**، مع أنه لم يصدر بعد دراسة معممة للنظائر بين محتويات مقادير الكتب التي عاد إليها **جريتز** وبين محفوظ أفراد الإخباريين الذين أخذ عنهم الأخوان **جريم**.

سيُكمل الفصل التالي التاريخ المؤسس على الكتب ويبين أن الفرنسي الأصيل **شارل بيرّو**، الذي نُسب إليه طويلا أنه أخذ حكاياته من مربية أطفاله، قد أخذت معظمها مباشرة من كُتب **جيوڤان فرانشسكو سترابارولا وچيامباتستا بازيلى**.

الفصل الثالث

راقات أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر
بيرُو وليريتيه وأخلافهما

بين الأخوين جريم وعالم بيرُو

لقد ناقش الفصل الثاني اعتبارين مختلفين جوهريا لحكايات **جريم**. يقترح أولهما وجود أناس أميين أو لا يعرفون الكتابة، قوم لم ينالوا تعليماِ مدرسيا، يتذكرون الموتيفات والحلقات القصصية من اليونان وروما القديمتين ويدمجونها معا، بالموازاة مع عناصر من الميثولوجيا الجرمانية العتيقة، لتتطور في شكل حكايات الحوريات وحكايات حول الحوريات. ومن المفترض أن الجماعة الشعبية اعتقدت بمجهولية تأليف هذه الحكايات وتناقلتها من خلال تقاليد شفهية عبر زمن ألفي حتى وصلت إلى العالم الحديث. أما الاعتبار الثاني فيضع حكايات **جريم** في سياق تاريخي تنسج فيه الطباعة عددا كبيرا من الإخباريين ممن يقرأون ويكتبون، بل أكثر من ذلك.

وهناك أيضا اعتباران مختلفان بالنسبة للقرن الثامن عشر الطويل الذي سبق النشر الأول لحكايات الأخوين **جريم**. وأول الاعتبارين مألوف. فقبل أن يبدأ الأخوان **جريم** في جمع الحكايات بعشر ومائة سنة، رجع الفرنسي **شارل بيرُو**، فى زعم هذا الاعتبار، إلى الجماعة الشعبية وإلى الإخباريين القرويين، وربما إلى مُربية في منزله، وخرج

بمجلد صغير به ثمان من أشهر الحكايات وأكثرها تفضيلا في أوروبا الغربية: "الجميلة النائمة"، "ذات قلنسوة الركوب الحمراء"، "ذو اللحية الزرقاء"، "القط ذو الحذاء العالي"، "الماسات والضفادع"، "سندريللا"، "ريكي والباقة"، "عقلة الإبهام الصغير". يصف الدارسون الفرنسيون بشكل نمطي هذه الحكايات بأنها فولكلورية folklorique، مقترحين بوضوح أن لكل حكاية أصلاً شعبيًّا، وأنها ترتبط بشكل حميم بالشعب الفرنسي، أبناء البلد. وتعكس تعبيرات الدارسين هذه الافتراضات التي نتجت عن قرن كامل من الكتابة حول حكايات الحوريات، وتتمسك تلك التعبيرات بأن بيرُّو لم يحصل على حكاياته من كتب منشورة وإنما من الناس البسطاء، وهو ما يتمسك به بالمثل معظم باحثي حكاية الحوريات المعاصرين من الإنجليز والأمريكيين والفرنسيين.

كما يَدَّعي معظم الدارسين أن مربيات العائلة، اللاتي كُنّ كلهن قرويات أميات، هن، بالطبع، اللاّتي يُبَطِّن(*) للازدهار غير العادي لحكايات الحوريات في تسعينيات القرن السابع عشر والسنوات الأولى

(*) يتوسل هذا الفصل في تقصّي موضوعه بالتحليل الأركيولوجي المعتمد على الرجوع في الزمن بإجراء حفائر في الأرض لاكتشاف مُعطيات ثاوية في راقات وطبقات التربة، ومن ثَمَّ تُرتب العلاقات بين هذه المعطيات. ولهذا يهيمن على لغة هذا الفصل ومجازاته خطاب التحليل الأركيولوجي. (المترجم).

من القرن الثامن عشر. وكانوا يفترضون، في تلك السنوات، أن قصاصي فرنسا الحضريين المتأنقين، الحكاءات Conteuses والحكائين Conteurs ، النساء والرجال الذين قابل بعضهم البعض في الصالونات والذين وضعوا حكايات الحوريات، قد رجعوا إلى خدمهم غير المتعلمين بالمدارس ثم خرجوا بقصص حولوها في كتبهم متعددة المجلدات إلى حكايات أصبحت مشهورة فيما بعد (1).

وكانت الحكايات التي نشرتها الحكاءات" و"الحكاؤون" مصقولة أدبيا، وهو ما فسَّرته الاعتبارات التقليدية على النحو التالي: إن مرويات القرويين الأصلية سرود شفهية خالصة امتد تناقلها من شخص إلى شخص لقرون، غير أن "الحكاءات" و"الحكائين" أفسدوا حكايات القرويين البسيطة بالأسلوب الأدبي وبالمستعار من التحسينات والتوسيعات والزخرفة لمرويات القرويين الأصلية. والدراسات الحالية حول العلاقة بين حكايات الحوريات الكلاسية وبين التقاليد الشفهية القروية الثابتة عادة ما تتيح مناقشات ذات معان دقيقة عما أضافه الحكاءات والحكاؤون إلى المصدر الشـــعبي المظنون، ويفترض – في النهاية – أن يكون هــذا المصدر الشـــعبي مربية أو قرويًا. وتوُصَل عموما بنعومة المناقشات حول أصول حكايات الحوريات في فرنسا لترتبط مع الاعتبار التقليدي لكتاب **جريم** "حكايات للبيوت والأطفال"،

الذي سار كالتالي: كانت البداية بالأخوين **جريم**، وقبلهما كان **بيرُو** والمُسَجِّلون الآخرون لحكايات الحوريات القروية. على أية حال، فإن هذا الاعتبار يعترضه كيان متنام لدليل مؤسس على تاريخ الكُتب.

يُخرج الحفر أسفل راق **جريم** قدرا كبيرا من الوقائع الأدبية، وهي في جانبها الأكبر ثاوية متفرقة الواحدة عن الأخرى. ففي ألمانيا، كان البعض بألمانية سلسلة، وكان بعض آخر في ترجمة إلى الألمانية متكلفة غير ملائمة، وكان بعض ثالث بالفرنسية[2]. وكان معظمها للكبار، وكان بعضها للأطفال.

أمّا بالنسبة لأوروبا ككل، فقد كان يتكرر كثيرا في طيّ رَاق الخمسين سنة السابقة **لجريم** كتاب كتبته **جين_ماري لوبرونس دي بومون** (1711 - 1780)، ويتم هذا التكرار بعديد من اللغات. كان يحمل في ألمانيا العنوان: Der Frau Maria Le Prince de Beaumont Lehren der Tugend und Weisheit für die Jugend,[3] الذي ترجمته "تعاليم السيدة ماري لوبرينس دي بومون للشباب عن الفضيلة والحكمة". وقد نُشر كتاب **مدام لوبرينس**، بحكاياته الأخلاقية، أصـــلا في لندن بالفرنسية سنة 1756 وتُرجم بالتالي من الفرنســـية إلى الألمانية، ونُشـــر في كـــل من ســـويسرا والإمارات الألمانية. وقد حقق الكتاب نجاحا متلاحقا في القرن الثامن عشر وأعيد نشره في ألمانيا في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات

منه[4]. ولم تكن سويسرا أو ألمانيا المكان الوحيد الذي نشر فيه كتاب **مدام لوبرينس دي بومون** حبكات حكايات الحوريات الفرنسية: فقد نُشر أيضا كثيرا في طبعات فرنسية – إنجليزية اللغة في إنجلترا، ودعــك من ذكــر ترجماته إلى البولندية والروسية والإيطالية واليونانية [5].

وكتاب **مدام لوبرينس دي بومون** معروف الآن أساساً بسبب أنه يضم روايتها الباقية الشهرة من حكاية "الجميلة والوحش" [6]، لكن كتابها المختصر للمطالعة – أيضا – أمدّ فتيات أوروبــا من الطبقة الوسطى والعليا بصيغ أخلاقية من حكايات الحوريات الفرنسية المــأخوذة مــن أعمال لرواة أبكر لحكايات حوريات فرنسية من مثــل **شــارل بيــرّو** (1755 – 1628) و**مدام دالنُوي** (1750 – 1651/50) و**جابريّ سوزان دفْينيف** (1755 – 1685)، مصدرها "للجميلة والوحش". وقد حــررت بعناية كل الحكايات التي اختارتها لكتابها مراعاة لقارئاتها من الفتيات الصغيرات، كما كان الطلبة من الطبقات المتعلمة في أنحــاء أوروبــا يطالعون الكتاب بحكاياته ذات الأشكال التعليمية الجديدة. وهكذا، فــإن كتاب **مدام لوبرينس** هو الذي قام بدفع بعــض الترجمــات المبكــرة لحكايات الحوريات من الفرنسية إلى اللغات الأوروبية الأخرى، وهذا يُحسب جزئيا للانتشار السريع لحكايات الحوريات الفرنــسية أواخــر القرن السابع عشر وبواكير الثامن عشر في أنحاء أوروبا [7].

وقد كان راقٌ آخر، بعد وقبل، هذه الطبعات الكثيرة لكتب مدام **لوبرينس دي بومون** لفتيات الطبقات الوسطى والوسطى العالية والعُليا، وهو راق مختلط من كتب حكايات الحوريات ذات عناوين شديدة التنوع مثل: "حكايات حوريات جديدة" (Nouveaux Contes de Fées)، "أيام التسلية، مهداة للملك" (les Journées amusantes dédiées au Roy)، "وجبات المساء الصغيرة" (les Petits Soupers). على أية حال، ففي السنوات الست أو السبع قبل وبعد سنة 1700، ظهر إلى النور راق كثيف من حكايات الحوريات[8]. إذْ ظهرت في هذا الراق طبعتان من أربعة مجلدات من كتاب حكايات الحوريات Contes de Fées (حكايات حوريات وحكايات عن الحوريات) من تأليف مدام **دالنوي** ثم اثنان آخران متعددا المجلدات من تأليف **مدام دي مورا**، وكذا حشد من الكتب من مؤلفين كانت أسماؤهم معروفة فقط للدارسين المختصين. وهناك أيضا الطبعات الباريسية لكتاب **شارل بيرّو** "تواريخ، أو حكايات من الزمن القديم" Histoires, ou Contes de temps Passé، وقرصنة له في أمستردام بعد شهور قليلة. واختلطت تلك المجلدات التي أعلنت جدتها مع تلك التي تدعي أن طغيان الحوريات قد تمّ تدميره.

وكانت عناوين بعض الحكايات في الفترة المباشرة قبل وبعد كتب سنوات 1700 – من مثل "الجميلة النائمة" و "سندريلا" و "القط ذو الحذاء العالي" – كانت عناوين مألوفة لمعظم القراء المعاصرين. أما العناوين الأخرى فكانت غريبة على الآذان الحديثة، مع أن محتواها كان معروفا جيدا عادة. كانت حكاية **مدموازيل ليريتيه** "رسدِن – رسدُن" تحكي قصة "أبو جلد مكرمش"، و"سحر الفصاحة" لها الحبكة العامة نفسها مثل حكاية **بيرُّو** "ماسات وضفادع" (المعروفة أيضا "بالحوريات") وفيها تخرج الجواهر من فم البنت الطيبة، بينما تقفز الضفادع وتنزلق الحيَّات من بين شفتي الأخت غير الشقيقة السيئة. وحكاية **مدموازيل ليريتيه** "الأميرة العاقلة" وأخواتها شديدات الخرق كانت تدعى بالإنجليزية "البارعة" مثلما كانت تُدعى أمدًا في حكايات **بيرُّو** (وقد وقع الظن أنها أحد إبداعاته). وكذا حكاية **شارلوت روز دي لافورس** "بيرزنت" ليست شيئا سوى حكاية "رابونتزل" المحبوبة.

الكتب الإيطالية وحكايات الحوريات الفرنسية

حصل بيرّو على معظم حكاياته من الكتب الإيطالية، مثله مثل ابنة أخته **مدموازيل ليريتيه** (1734 - 1664)، وأخذت الحكاءة Conteuse **مدام دالنوي** وأخلافها الكثيرون الموتيفات والحلقات القصصية وأحيانا كامل الحبكات من هذه المصادر الأجنبية نفسها. على أية حال، فقد فعلوا ذلك بوعي مراعاة لتقبل الذائقة للملاءمة المستساغة في **باريس** تسعينيات القرن السابع عشر، كثيرة الاختلاف عن محبة الفكاهة الخشنة في **نابولي** ثلاثينيات القرن السابع عشر أو **ڤينيسيا** خمسينيات القرن السادس عشر. لقد كان على رواة حكاية الحوريات الفرنسيين، عند استخدام حكايات من جنوب جبال الألب، أن يُدَجِّنُوا أسلافهم الإيطاليين صاخبي المرح. وسيناقش هذا الفصل كيف أن **شارل بيرّو** وابنة أخته **ماري_جين ليريتيه** لم يحصلا على قصصهما من القرويين الفرنسيين ولا من المربيات الأميّات المنتميات للجماعات الشعبية. ويبيِّن، بدلا من ذلك، كيف أن حبكات غالبية حكايات الحوريات الفرنسية منذ تسعينيات القرن السابع عشر قد جاءت من إيطاليا، وعلى وجه الخصوص من كتابين إيطاليين. وقد كان استخدام المجاز [الاستعارة] من الأركيولوجي [علم الآثار] في هذا

الطرح مفيدا ومبينا ويُساعد في إنتاج تقدير لحكايات الحوريات الفرنسية يعكس الطبيعة ذات الرّاقات لأصولها.

أول حكاية حوريات فرنسية التأليف تتوافق مع تعريف حكايات الحوريات، الذي جرى العمل به في الفصل الأول، ظهرت سنة 1694 بعد أربع سنوات من حكاية "جزيرة السعادة" **لمدام دالنوي** عن بلاد الحوريات. ففي تلك السنة أنتج **شارل بيرّو** واحدة من تلك الإبداعات النظمية المركّبة التي فاضت من قلمه بيسر. وقد أطلق عليها "جلد الحمار. حكاية"، وأهداها إلى الماركيزة **دي لامبرت**، وهي امرأة كانت في ذلك الوقت تمّر بإجراءات قانونية لاستعادة الثروة التي تخصها بحق الميلاد والزواج. والحكاية تفصّل في بيان آلام البطلة التي عانت ضياع مستحقاتها من المقتنيات والأملاك. ولهذا كان إهداء الحكاية إلى المركيزة ملائما كلية، حيث إن حكاية **بيرّو** "جلد الحمار" كانت أيضا حكاية عن تجريد شابة من مستحقاتها يتبعه استعادة حقانية لموروثها.

وأنا أستخدم قاصدة الفعل "ألّف" في مناقشة إبداع "جلد الحمار"، بالضبط مثلما يجمع طاه "سلطة مؤلفة" من مكوّنات موجودة. وهكذا أيضا فعل بيرّو، حيث أخذ العناصر المكوِّنة لحكايته "جلد الحمار" من كتب لمبدعَيْن أبكر لحكايات الحوريات والقصص الشبيهة بحكايات الحوريات[9]. أولهما **جيامبا تستا بازيلي** (1632 - 1585) وكان من **نابلي** القرن السابع عشر، وقد كتب "حكاية الحكايات" في خمسة أجزاء

(1636 – 1634). وثانيهما **جيوڤان فرانشسكو ستراباورولا** (ت 1485- ت 1557) وكان من **ڤينيسيا** القرن السادس عشر، مؤلف "الليالي اللطيفة" في مجلدين (1553 ، 1551). وكلما حفرنا أكثر عمقا في ماضي حكايات الحوريات سنلتقي بهذين الاثنين ثانية، ولكني سألمس أعمالهما الآن بسبب حضورهما في أول حكاية حوريات ألّفها مؤلف فرنسي بما يُنبئنا بشيء مهم عن تاريخ حكايات الحوريات الأوروبية.

في أيام **بيرُّو**، كانت القصص المسلية مع وجود بعض السِّحر بها تحمل الاسم النوعي: "قصص جلد الحمار" Contes de peau d'asne سواء وُجد بحبكاتها جلد حمار بالفعل أم لم يوجد. وهذا يمثل طريقة **بيرُّو** بالضبط في إطلاق نكتة اصطلاحية على أول جهد لكتابة حكاية حوريات لقد قصد كتابة حكاية جلد حمار، حكاية غير عقلانية مزخرفة بالسحر، وهكذا ألّف قصة خيالية حول هذا بالضبط: جلد حمار.

أحبَّ **بيرُّو** هذا الضرب من الفكاهة وكان بالغ البراعة فيها. كما كان أيضا صائغا حاذقا، يشهد على ذلك القدر الضخم من أعماله التي حوَت تعليقات أدبية أو إعادة اشتغال على أعمال منشورة. ولهذا ليس مستغربًا أن نرى أول حكاية حوريات له تتبع ذلك النمط، تأليف من عناصر مأخوذة مباشرة من حكايات منشورة **لبازيلى واستراباورولا**. كانت حكاية "جلد الحمار" لبازيلى ذات أثر من ابتذال والأخرى **لستراباورولا** خشنة الأسلوب، بينما كانت كتابة **بيرُّو** لها مخففة جنسيا

ومهذبة اجتماعيا، وتكون في النهاية عالية الأخلاقية. ولكنه، مثله مثل **بازيلي** ومن قبله **سترابارولا**، كان حكيه ملاءمة زخرفية، وهكذا نتجت في شكل الحكاية التالية:

ذات مرة، كان هناك أمير ذو سطوة لديه حمار عجيب أمدَّه بثروة غير محدودة لأن برازه كان ذهبا. عندما سقطت زوجة الملك الجميلة الفاتنة مريضة ورقدت محتضرة جعلته يعدها ألا يتزوج من بعدها إلا بواحدة أكثر منها حكمة وتفوقها جمالا. بحث الملك بعد وفاتها شهورا، إلى أن وقع بعنف في حب ابنته العاقلة الجميلة.

طلبت الأميرة المذعورة المساعدة والنصيحة من أمها الروحية الحورية (مارين) التي نصحتها بأن تضع أباها أمام مطالب مستحيلة، من مثل ثوب بلون الطقس[10]. فقدمه، فعل المثل عندما طلبت ثوبا آخر بلون القمر وثالثًا بلون الشمس. وقدّم أيضا جلد الحمار مُنتج الذهب، مع أنه بتحقيق هذه الرغبة دمَّر عين المصدر لثروته الهائلة. تركت استجابة الملك لكل مطلب من مطالب ابنته بلا بديل إلا الهرب، وهكذا فرّت من بيتها خلاصًا من رغبته في سفاح القربى. اتجهت متخفية إلى مملكة بعيدة، حيث

حصلت على عمل في مطبخ مزرعة كبيرة. وكانت تخلع الثوب الذي تتخفى به خلف الأبواب المغلقة في أيام الآحاد.

وفي أحد الأيام قام الأمير مالك المزرعة بزيارة لها. نمت مشاعر رقيقة داخل الأميرة جلد الحمار لما رأت الأمير عن بُعد ولم تكن تعرف من هو. ومن جانبه، فإنه لما وقع بصره عليها في ثوبها غير المألوف، وقع عميقا في حبها. توقف الأمير مريض الحب عن تناول الطعام، معلنا أنه لن يتناوله إلاّ من يد الفتاة التي أخبروه أنها تدعى "جلد الحمار". لما علمت ذلك، أعدّت الأميرة المتخفية كعكة لطيفة، وأسقطت خاتمها في داخلها. وعندما وجده الأمير وأعلن أنه سيتزوج الفتاة التي يوافق مقاس الخاتم إصبعها، أخذت فتيات المملكة، من الدوقات إلى الخادمات، يبرين أصابعهن (أو ينفخنها) لكي توافق الخاتم. في النهاية، لم يتوافق الخاتم تماما إلاّ مع إصبع جلد الحمار المُتضعة.

ووفد إلى الزفاف كل أجناس الضيوف، بمن فيهم والد جلد الحمار، وقد نقّاه مرور الزمن من عاطفته الآثمة. (هذه هي الخاتمة المحتشمة التي أضافها بيرّو.) وبالطبع، سُرّ العريس الأمير عندما علم أن عروسه لم تكن غاسلة

صحون وإنما ذات حسب مجيدة فاضلة من أسرة ملكية مرموقة.

يوجد الكثير من الحكايات التي تعمّ فيها الرغبة في سفاح القربى سابقة على هذه الحكاية. ففي حكاية من العصور الوسطى المبكرة، حكاية "الملك أبوللونيوس ملك صور"، احتفظ ملك أنطاكية بابنته الجميلة جاريةً، وفي النهاية مات كلاهما بضربة صاعقة بشكل درامي. وهناك أمثلة أخرى يمكن العثور عليها في العصور الوسطى؛ لأن وفرة من القصص تحوي شخصيات آباء وأعمام يتحرشون – أو يحاولون – ببناتهم وبنات إخوتهم، ويتحول البعض منهم بعدها أو نتيجة لها إلى قديسين. على أية حال، فإن محاولة سفاح القربى في حكاية "جلد الحمار" لبيرُّو تختلف أساسا؛ لأنها لم تكن – فقط – غير ناجحة، ولكن – أيضا – لأنها تمت التوبة عنها توبة عميقة.

وقد كان للحمير وجلودها وجود مستقل زمنا طويلا في الأدب الأوروبي. فمن الزمن العتيق يوجد "الحمار الذهبي" كتبه أبوليَس باللاتينية وفيه قصة جلد حمار تعتمره فتاة خائفة، حيث كانت إحدى العجائز تحكي لها قصة "كيوبيد وسَيْكه". وبالتأكيد عرف بيرُّو تلك الحكاية فقد تعلم جيّدا الكلاسيكيات بالمدرسة. وقد يكون عرف أيضا "المغامرات الجيدة لبيرير" Bonaventura des Periers وهي قصة من القرن السادس عشر عن فتاة ألبسها أبوها جلد حمار ليُبعد عنها أحد

الخاطبين. وهو خط قصصي يشبه خط **بيرُّو**، مع قدر بالغ من سفاح القربى يطرد البطلة من سموّها الملكى إلى حالة ذليلة. على أية حال، يتكرر وجود هذا الخط القصصي قبل أن يضع **بيرُّو** قلمه على الورق، وخاصة في موضعين مثيرين للاهتمام. أولهما "الليالي اللطيفة" **لچان فرانسوا سترابارول**، وهو ليس آخر مخالفًا لصديقنا الڤينيسي **جيوڤان فرانشسكو سترابارولا**. وقد أعيد طبع كتابه الصغير ست عشرة مرّة في فرنسا، عديد منها في **باريس**. وإذا حكمنا من التجليد المتقن لبعض النسخ الباقية فإنه يفيد بأنه كان يُقدم كجائزة. وإذا كان هذا دليلاً غير كاف لإثبات الوجود المحتمل لقصص **سترابارولا** في **باريس**، وعلى الخصوص في حجرة عمل بيرُّو، فإيراد المعلومة التالية لا بد أن يكون كافيا بشكل حاسم. فقد أعلنت **مدام دي مورا** (1716 - 1670)، معاصرة **لبيرُّو**، في تقديم "قصص سامية ومجازية" (1699) أن الجميع، بمن فيهم هي نفسها، يأخذون قصصهم من "**ستراباول**"[11].

وقد ظهر أيضا الخط القصصي لحكاية **بيرُّو** "جلد الحمار" في كتاب **جيامباتستا بازيلى** "**حكاية الحكايات**" والمسمى جماهيريا "**البنتاميرون**"[12]. والفكرة العامة عن هذا الكتاب أنه لم يكن معروفا في فرنسا القرن السابع عشر، لكن أثره واضح السعة مما يوجب وضع هذا الافتراض موضع التساؤل. وقد حددت سوزان مانيانيني، في عملها المُتقصّي اللامع أدبيا والمنشور سنة 2007، موضع نسخة أو أكثر من كتاب بازيلى "حكاية الحكايات" الذي نُشر حديثًا في **باريس**

باللهجة النابولية، وكان على مبعدة بوصات من مكان بيرُّو في الأكاديمية الفرنسية، حيث كان يقضي أياما عديدة من كل أسبوع، وكان يمكنه بيسر أن يحمله إلى منزله [13].

يتأسس الجدل حول دَيْن بيرُّو لسلفيه الإيطاليين على السياق، أي على الشاهد التاريخي خارج نصوص الحكايات موضع التساؤل. على أية حـــال، يحتاج المرء فقط – لتحقيق شــروط التحليل النصّي – أن يضع النصوص الثلاثة لحكاية جلد الحمـــار – لكل من **بيرُّو وبازيلي وسترابارولا** – جنبا إلى جنب للتحقق مـــن استعمال فعـــل "التأليف" بمعنى وضع عناصر موجودة معا. هناك مكوّنات ثلاثة متطابقة في حكاية **بيرُّو** ليست مستقاة من **سترابارولا** أو **بازيلي**، ولا يعكس واحد من الثلاثة التجربة القروية. وإنما بدلا من ذلك، يُعبِّر كل منها عن دعابة مصقولة تتطابق مع كتابات **بيرُّو** ككل.

1- أميرة منفية تلبس في خصوصية أيام الآحاد لإمتاع نفسها؛

2- وملك يفتش على ممتلكاته بالمزرعة التي تخدم فيها الأميرة المتخفية غاسلةً للصحون؛

3- وسيدات المملكة تبرين أصابعهن ليجعلنها تناسب الخاتم الذي وجده الملك في كعكته gateau.

الكلمات الأخيرة في "جلد الحمار" **لبيرُّو** كالتالي:

يصعب تصديق قصة "جلد الحمار"،

إلا أنه ما دام هناك أطفال في العالم،

فإن الأمهات والجدّات،

وعموم الناس سيتذكرونها.

تَسْكُن هذه المنظومة الأمهات والجدات، لا المربيات. ولا يذكر بيّرو في أيّ موضع بالحكاية أية مربية، غير أن تأريخ هذه الحكاية كانٍ يفترض دائما حضور مربية، بل ويجزم بوجودها. أمّا في تاريخ مُنقّح لحكايات الجِوريات الأوروبية فلن توجد مربيّات أُميّات بوصفهن مصادر. (بالرغم من وجود مجال واسع لمساعدة من الوسط المنزلي في **باريس** الذي قد يكون طالع نسخة من "الليالي اللطيفة").

وقد ظهر في السنة التالية 1695 عملان مطبوعان آخران، وهما عملان مفصليان في صياغة تاريخ جديد لحكايات الحوريات الأوروبية. أحدهما "آثار مختلطة" L'oevres Meslées وكان **لماري_ جين ليريتيه دي ڤيّاندون**، بنت أخت بيرّو وكان عمرها حينئذ إحدى وثلاثين سنة. ومع أن المقارنة النصية تبين بشكل قاطع أن **مدموازيل ليريتيه** أخذت حبكات الحكايات في "آثار مختلطة" من أسلافها الإيطاليات المنشورة، فإن **مدموازيل ليريتيه** كان لديها نظرياتها حول تاريخ هـذه القصص. إنهـا في منظورها – بقايا أدبيـة من كتابات

تروبادور(*) العصور الوسطى[14]. على أية حال، لم تأت أية حكاية من حكايتيها الأوليين من أي من كتـــابات التروباردور المعروفة، وإنما - بدلا من ذلك - نجد حبكتي الحكايتين في مجموعة **بازيلى**[15]. الأولى "فتنة الفصاحة"، كانت حكاية حوريات صعودية، والثانية "الأميرة العاقلة" أو "مغامرات فينيت"، كانت حكاية أخلاقية نمطية شغلت فيها عناصر سحرية[16]. وبعد عشر سنوات ألفت **مدموازيل ليريتيه** حكاية ثالثة "رِسدِن - رِسدُن"، وهي حكاية صعود أخرى[17]. وقد أعادت فيها الاشتغال على حكاية بازيلى "السَّبع قشرات الصغيرة" التي تحكي بعد تطويل بالغ قصة من شاكلة "أبو جلد مكرمش".

في سنة 1695، أعادت **مدموازيل ليريتيه** الاشتغال على حكاية أخرى، بالإضافة إلى "فتنة الفصاحة" و"الأميرة العاقلة"، ظهرت في مجموعتي **سترابارولا وبازيلى**. لقد انعطفت نحو رواية **سترابارولا** لحكاية "كوستانزو - كوستانزا"، وهي حكاية "تبديل ملابس" حافظت على جماهيريتها منذ العصور الوسطى، لتنقل حبكتها على الفور إلى حكايتها "**مارموازان**". تعرض حكاية **سترابارولا** تفاصيل تجارب أميرة

(*) Troubador: شعراء متجولون كانوا ينظمون الشعر الغنائي الغزلي بلغة جنوب فرنـــسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. (عن مجدي وهبه: معجـــم مـــصطلحات الأدب). (المترجم)

تشق طريقها في العالم مرتدية ملابس الرجال، وبذا دخلت في خدمة ملك أجنبي. ولسوء الحظ، وقع في حب كوستانزا – كوستانزو رفيقة الملك الفاسقة وحاولت إغواء رجل الحاشية الجديد الجذاب بادي الذكورة. وعندما فشلت، مضت إلى هدف مستحيل، بأن تثبت شهوانيته، وهو ما واجهته كوستانزا – كوستانزو بنجاح. ويعلم الملك من هذا الموقف الشهوي أن كوستانزا – كوستانزو هي امرأة وأن وصيفات زوجته كن رجالا أبدلوا ملابسهم، وهكذا يعدم الملكة ويتزوج البطلة كوستانزا مُبدلة ملابسها.

أنتج **بازيلى** أيضا حكاية تبديل ملابس داعرة، حكاية "التيجان الثلاثة" (اليوم[4] ، القصة[6])، عن أميرة تنكرت في هيئة تاجر في بلاط ملكي بعيد. وهناك وقعت الملكة في حبه/ها، وعندما صدّها ادّعت ضده اتهامات (غير مدعومة!) بأنه قد اعتدى عليها جنسيا. وعندما ظهرت الحقيقة، أغرق الملك زوجته، وكما في حكاية **سترابارولا** تزوج البطلة مبدلة الملابس [18]. لقد حملت حكايات **بازيلى** تشابها أكثر مع درامات القرن السابق التي تصنع كوميديا هابطة من الإصرار على ممارسة الجنس مع البطل القصصي المتخفي بشكل ملتبس، أكثر مما تشابهت مع حبكة حكاية حوريات.

لم تُؤلِّف **مدموازيل ليريتيه** من هذه المادة الإيطالية غير المهذبة حكاية حوريات، وإنما أَلَّفت نوفيللا(*) يعترض عنوانها "مارموازان، أو الخداع البريء" بقوة على براءة بطلتها. والقصة تنبئنا الكثير عمّا اعتبرته مدموازيل ليريتيه "براءة". ويبدو أنها احتسبت من كان غير محتشم، ومن تحدث بفحش، أكثر سوءا بكثير من القيام بالفعل أو بالقول حقيقة. على سبيل المثال، استغفل أخو البطلة التوأم المتبطل أحد الملوك، ولهذا تم طعنه بالسيف في مبارزة[19]. حامت **مدموازيل ليريتيه** عن فعله الطائش فاقد الأخلاق باعتبار أن المبارزة جرت دفاعا عن الفضيلة المتينة لأخته التوأم. ويشبه هذا، لمّا أخذت الأخت مكان أخيها فى البلاط واختلطت بأفراد الحاشية الأفظاظ، بأحاديثهم الخشنة وقصصهم الوقحة وتضخم الجنس لديهم، وإزاء هذا سمحت **مدموازيل ليريتيه** لبطلتها باحمرار وجهها خجلاً وهي دلالة – في تقديرها – على احتشام متأصّل جدير بالثناء[20].

في "مارموازان" **لمدموازيل ليريتيه** أمير ذكر حقيقي يجد نفسه يغرق عميقا وبلا حسبان منجذبًا إلى وصيف ذكر غير حقيقي. وعندما أثيرت الشكوك بأن "هو" الذي شعر نحوه بميل عميق على أنه "هي"،

(*) Novella : سرد قصصي نثري قصير نسبيا، يمكن مقارنته بالقصة القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة. تتركز القصة من هذا النوع حول حدث مهيمن واحد. يحدث عادة تحوّل مفاجئ في مساره قبل نهاية القصة. (عن إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية). (المترجم)

أمل الأمير بحرارة أن يكونوا مصيبين. وتعبّر البطلة نفسها عن موقف سليم اجتماعيا – من منظور **مدموازيل ليريتيه** – وذلك بأن تبدي الرغبة في ارتداء ملابس النساء بين الفينة والأخرى [21]. وفي النهاية، تعود إلى ذاتها الأنثوية، وتتزوج الأمير بوصفها لينوره وتعيش سنوات عديدة سعيدة مع زوجها الملكي. هذا هو تَدْجين **مدموازيل ليريتيه** سنة 1695 لحكاية إيطالية [22].

وفي سنة 1695، كان **بيرُو** مشغولا بإعداد مخطوط صغير يحوي مجموعة من الحكايات لابنة أخي لويس الرابع عشر ذات التسع عشرة سنة من عمرها: **اليسابت_شارلوت دأورليان** (1744 – 1667). كتب فيه أربع حكايات – "الجميلة النائمة"، و"ذات القلنسوة الحمراء" و"ذو اللحية الزرقاء"، و"القط ذو الحذاء العالي" – أما الحكاية الخامسة فقد ألّفها، وكانت "الحوريات" Les Fées.

والترتيب الذي ظهرت به الحكايات الخمس في مجموعة **بيرُو** مثير للاهتمام في ذاته، بل ربما كان كاشفا. تبدو الحكاية الأولى مبنية على حكاية **بازيلي** "الشمس والقمر وتاليا". والحكايتان الثانية والثالثة – "ذات القلنسوة الحمراء" و"ذو اللحية الزرقاء" – كلتاهما أخلاقيتان ولا أسلاف معروفة لهما في تاريخ الأدب الأوروبي، وهناك الكثير مما يشير إلى أن **بيرُو** كتبهما بنفسه. والحكاية الرابعة "القط ذو الحذاء

العالي" أُخذت مباشرة من حكاية **سترابارولا** "كوستانتينو – فورتناتو".
أمّا حكاية **بيرُّو** الخامسة "الحوريات" فهي واحدة من الحكايات التي أعادت ابنة أخته الاشتغال عليها أخذا من حكاية **بازيلي** "البيتزتان الصغيرتان"، فأصبحت تحمل اسم "فتنة الفصاحة". يوجد الكثير في محتوى حكاية **بيرُّو** "الحوريات" وفي أسلوبها ما يشي أنه كان على معرفة بحكاية **مدموازيل ليريتيه** "فتنة الفصاحة"، وبالمثل بحكايتي **بازيلي** "الحوريات الثلاث" و"البيتزتان الصغيرتان". وقبل كل هذا، فحقيقة أن **بيرُّو** وضع حكايته "الحوريات" في آخر المجموعة يُنْبئ بأنها كانت آخر حكاية ألّفها، وأكثر من ذلك أنه ألّفها بعد أن ألفت **مدموازيل ليريتيه** حكايتها "فتنة الفصاحة"[23]. ولم يكتب **بيرُّو** أو **مدموازيل ليريتيه** حكايات حوريات أكثر من ذلك في سنة 1695، مما يدل على أنه لم يكن هناك مزيد حاجة أو دافع عاجل لفعل هذا في ذلك الوقت.

أعاد **بيرُّو** الاشتغال على صيغة كلاسيكية لواحدة من حكايات الحوريات من طراز "الأخت الطيبة والأخت السيئة"، وقد أصبح هذا الطراز معروفا بالإنجليزية على أنه "ماسات وضفادع"، وهي حكاية تكشف عن الأخلاقية والسحر بإتقان. وقد شكّلت أيضا النموذج الحاكم

للحكايات الأخلاقية الحديثة التي يكافئ السحر فيها من يقوم بالسلوك الجيد.

إذا كان من المعتاد أن يعيد **بيرُّو** الاشتغال على الحكايات الموجودة، إذن يثور تساؤل حول حال حكاية **مدموازيل ليريتيه** "مارموازان". لقد بقيت هذه الحكاية تعامل على أنها قصتها وحدها، ولكن، كما قيل، هناك شيء عميق الفتنة والتناسب يبزغ من رواية **بازيلى** لتلك الحكاية. وشرح لماذا لم يأخذ **بيرُّو** حكاية ويعدّلها وفقا للموضة، يمكن أن يكون كاشفا بقدر ما إذا كان فعلاً؛ لذا نحتاج أن ننظر ثانية في مخطوط مجموعة الحكايات الذي كُتب **لإليسابت_شارلوت دأورليان**. سنجد في مخطوط مجموعة **بيرُّو** المكتوب من أجلها سنة 1695، واحدة من الحكايات بدون سلف معروف: حكاية "ذو اللحية الزرقاء" ولكنها تكشف عن معرفته بقصة بازيلى التي تعد السلف لما عدّلته **مدموازيل ليريتيه** وأصبح "مارموازان". وتتكشف هذه المعرفة من حوار بين غولة وأميرة تولّت الحفاظ على بيتها:

> ها هي مفاتيح الدار، التي ستسيطرين عليها وتحكمين.
> ولا أتحفظ إلا على شيء واحد: لا تفتحي الحجرة الأخيرة لأي داعٍ كان، الحجرة التي يخصها هذا المفتاح؛ وإذا فعلت...(6 : 4)[24].

هذه الكلمات تأتي من حكاية **بازيلى** "التيجان الثلاثة". وبالطبع يغلب "التطلُّع" البطلة وتفتح الباب، الذي تجد خلفه ثلاث فتيات [25]. وهذا سيصبح فيما بعد اللحظة المحورية في حكاية **بيرُّو** "ذو اللحية الزرقاء"، التي ادّعِي طويلا أن سلسلة نسبها تأتي من ذكرى شعبية ثاوية من قرون مبكرة عن جرائم قتل جماعية شائنة. غير أن أصول "اللحية الزرقاء" أقرب تناولا، إذْ لو أن **بيرُّو** استبعد باقي حكاية **بازيلى** "التيجان الثلاثة" الموحية لفظيا، فإنه يكون قد وضع يده على هذه المادة فقط لكي يبني حكاية تحذير أخلاقية من صُنعه.

هناك اعتراض شائع على استعمال **بيرُّو** لنسخة من حكايات **بازيلى** مَصْدَرًا لحكاياته بناء على افتراض صعوبة لهجة **بازيلى** النابولية، التى هي صعبة الآن، ولابد أنها كانت حينئذ أكثر صعوبة على فهم **بيرُّو**. وقد يكون استعمال اللهجة النابولية في القرن السابع عشر، كما فعل **بازيلى** في البنتاميرون، مستغلقا بالنسبة لمعظم القراء المحدثين، ولكن العبارات النابولية حول المفاتيح والحجرة الممنوعة أقل من هذا استغلاقا، فكما لاحظت **نانسي كانيبا** أكثر الدارسين الأمريكيين توفرا على بازيلى: "عموم الجمهور الإيطالي لديه ألفة

باللهجة النابولية تيسر `سيرورتها"، بسبب استخدامها في المسرح والكوميديا ديل ارتي(*) (26).

تأمّل النصّ التالي:

... Perzoc eccote Le chiave de Le cammare e Singhe doméne e domenanzio. Sulo me reservo na cosa: che non vuoglie aprire cunto nesciuno L'utema cammara, dove va bona sta chiave, che me farrisse saglire buono La mostarda a Lo naso...(27) .

للوهلة الأولى، يبدو هذا النصّ مُلغزًا لقارئ إنجليزي، وربما قارئ فرنسي حديث. ولكن لنضع في الحسبان أن ماهرًا في اللغات مثل بيرّو لم يُميّز لا صيغة التهديد في النص فقط، بل لا بد أنه فهم أيضا عبارة مركزية من مثل مفاتيح الحجرة. وبالرغم من أن بيرّو درس جيدا اللاتينية بالمدرسة – قد يكون نشر سنة 1697 ترجمته عن اللاتينية لكتاب فيرنو "خرافات" Fabulae – فإنه لم يكــن في حاجة إلا لقليل من المهارة في اللاتينية لكي يفهم جوهر لغة بازيلي.

(*) Commedia dell'arte : نوع من الملهاة، ازدهر بإيطاليا في القرن السادس عــشر، عماده في الأصل الارتجال أثناء التمثيل لا النص المكتوب، الذي يتــصف عــادة بغايــة الاختصار والإجمال. ومعظم شخصياتها نمطية (كشخصية العجوز والمهــرج والجنــدي البجح) ترتدي أردية تقليدية. (عن مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب). (المترجم).

مفاتيح **بازيلى** النابولية (chiave) وباللاتينية Claves وبالإيطالية الحديثة Chiavi وبالفرنسية الحديثة Clefs. والحجرات النابولية (Cammare) التي كانت الأخيرة منها ممنوعة هي بالإيطالية الحديثة Camere وبالفرنسية الحديثة Chambres. ولم يكن من الصعب على **بيرُو** أن يفهم عبارة **بازيلى** "non aprire" (لا تفتح)، " Per nessuna ragione" (لأي سبب)، "L'ultima camera" (الحجرة الأخيرة)، "questa chiave" (هذا المفتاح)، أو حتى "il sangue" (الدم)[28]. ولو وجد **شارل بيرُو** أي مشاكل فى فهم نصّ **بازيلى**، لأمكنه أن يسأل أخاه **بيير** الذي كان متمكناً من الإيطالية[29].

لقد تدفّقت حكاية الحوريات الاستردادية التي كتبها **بازيلى** إلى الأمام في صيغتها السحرية، حيث إن بطلتها، مدفوعة بتطلعها لمعرفة الموجود بالحجرة الممنوعة، وجدت ثلاث أميرات وقد سحرتهن إحدى الحوريات. لقد حوّلت حكاية **بيرُو** "ذو اللحية الزرقاء" نساء **بازيلى** المجمدات إلى إناث ضحايا لزوج قاس ذي لحية زرقاء، وجعلت منهن عناصر حاسمة من أجل إحداث صدمة معنوية من الفضول الذي يسبب سقوط النساء.

كان **لبازيلى** طريقته المميزة في قصّ القصص، أطلق عليها البعض الطزاجة، ودعاها البعض الجاذبية. وكانت قصص **بازيلى**

الخمسون خشنة وفجائية الحركة (تنطلق تسع وأربعون حكاية منها داخل حكاية إطارية هي نفسها حكاية). وكانت هذه الحكايات جامحة وتحتاج إلى تدجين قبل أن تستطيع الدخول إلى مجتمع مهذب. وقد أبدع بيرُّو أفضل الحكايات المعروفة في أوروبا وهو يستألف هذه الحكايات. على سبيل المثال، يعرف الجميع تقريبا قصة بيرُّو "سندريللا"، التي أخصبها والت ديزني في مخيلة الصغار الذين يشاهدون الأفلام في أنحاء العالم. كما أن طبعات رواياتها الأمريكية الرخيصة والجماهيرية تصف بطلتها كما أبدعها بيرُّو تماما: النوم على القش، الجلوس بين الرماد، ولكنها صبورة، حليمة، مطيعة، تكوي الملابس الداخلية لأختيها غير الشقيقتين، ترتب ما يزعجهما، تنصحهما بالثوب المناسب لحفلة الرقص، تمشط شعرهما. وتساعدها أم روحية حورية لكي تذهب إلى الحفل الراقص، وتصل إلى هناك في عظمة، وترقص مع أمير يقع في حبها على الفور. وتمتع سندريللا نفسها في حفل راقص ثان لدرجة أنها بقيت طويلا مما يجعلها تسارع للهرب عندما دقت الساعة الثانية عشرة، مُسقطة – في عجلتها – فردة من حذائها الزجاجي. يمسح الأمير المملكة بحثا عن الفتاة التي تناسب قدمها فردة الحذاء، إلى أن تقدم سندريللا قدمها وتتوافق الفردة معها. وتعفو بطلة بيرُّو عن أختيها المزعجتين، مثبتة طيبتها غير المحدودة، وبعد زفافها إلى الأمير تُسكنهما قصرًا وتُزوجهما من أميرين عظيمين.

أما بطلة **بازيلى** فهي من عالم بعيد. ويُعدُنا اسمها، وهو عنوان القصة أيضا "القطة تشنرنتولا" La Gatta Cenerentola، للهسهسة والخربشة التي ستتّبع: يتخذ أبو "سندريللا بازيلى" الأرمل عجوزا شكسة محبة للخصام زوجة ثانية، جعلت حياة البطلة بائسة لدرجة أن القطة سندريللا الصغيرة شكت إلى مربيتها. ووَجَدَتها المربية فرصة، فأشارت على سندريللا أن تغلق غطاء صندوق الثياب على عنقِ زوجة أبيها حتى ترتاح منها نهائيا، ومن ثم ترجو سندريللا أباها أن يتخذ من المربية زوجة جديدة، واعدة سندريللا أنها ستعطيها الأفضل من كل شيء. وهذا ما حدث. وبذا بدأت سندريللا بازيلى صعودها نحو العرش بكونها قاتلة.

وكذا حكاية **بيرّو** "الجميلة النائمة" هي تقريبا جزء من الثقافة السردية المعاصرة مثل "سندريللا". وكان مصدر حكايته بطلة بازيلية غافية يزورها ملك عابر ويمارس الجنس معها، والنتيجة أنها بعد تسعة أشهر تلد توأما وهي ما زالت نائمة. ولا تستيقظ إلاّ عندما يقوم أحد وليديها خطأ بمصّ أحد أناملها فيخلع الشظية التي سببت النوم. وتتعجب عندما تستيقظ من وجود الوليدين جوارها على السرير. وتلعب الحكاية على ازدواج زواج الملك، ومحاولة القتل، والتجرد الفكاهي من الملابس. وبعدها يرتب الملك المزدوج الزواج الأمور ويضعها في وضعها الصحيح. لم يخترع **بازيلى** هذه الحكاية، وإنما

أبقى على العناصر الجوهرية وروح رواية أكثر طولا وأبلغ فُحشا، كان عمرها بالفعل بضعة قرون عندما تناولها **بازيلي** وأعاد الاشتغال عليها.

استخدمت رواية **بيرُّو** "للجميلة النائمة" حبكة **بازيلي** ولكنها كَبَحَت جنسيتها بوضع قسيس القصر في غرفة نوم الأميرة ليزوّج البطلة حديثة اليقظة من أميرها قبل أن تبدأ أي من أمور القرود غير المرخص بها. ومن ثم نَبَّه بحياء أن الاثنين لم يناما تلك الليلة إلاّ قليلا. ولاحظ **بيرُّو** أن العروس كانت في تمام الراحة نتيجة غفوتها التي كانت بطول قرن، ولكنه لم يحاول أن يضع في حسبانه يقظة الأمير.

بالنسبة للحكاية الرابعة من حكايات **بيرُّو** الخمس في مخطوط 1695 المهدى إلى اليسابث_شارلوت، فقد أعاد **بيرُّو** الاشتغال على حكاية سترابارولا "كوستانتينو فورتناتو". لقد فَرَك [أزال] عنها بذاءة البطل، وصقل سلوكه الجلف، وجعل الأم الروحية الحورية التى تتخذ هيئة أرنب عجوز تصير هرّاً واثقاً من نفسه، وهكذا انبثقت حكايته الشهيرة "القط ذو الحذاء العالي".

تبنّى بيرُّو حبكة **سترابارولا** وعدّل في تفاصيلها. والأكثر أهمية، أنه وجد في أسلوب **سترابارولا** المكشوف نموذجا نصيا موافقا لمشروعه لإبداع حكايات فرنسية معاصرة في صيغة حديثة. وكان هذا الأمر مركزيا بالنسبة لوضعه الأدبي والأخلاقي في "المعركة بين

القدماء والمحدثين"، وقد كان ضالعا فيها، في الوقت نفسه الذي يؤلف فيه حكاياته الحورية، ويمكننا أن نفهم دور **سترابارولا** في حكايات **بيرُو** بوصفه من أدخل نغمة شعبية إلى أبكر حكايات الحوريات في فرنسا. (إذا قُوبلت بالمستوى الأدبي العالي في كتاباته السابق نشرها: "جريزليديس" و"جلد الحمار" و"الرغبات الثلاث السخيفة"). أما دور **بازيلي**، فقد اختلف في تاريخ حكايات الحوريات الأوربية. وبالرغم من أنه استخدم شخصيات من الجماعة الشعبية، وكان كثير الإشارة إلى الحياة والأنشطة الجارية في الشارع، وكتب باللهجة النابولية، فإن أسلوبه الأدبي الباروكي(*) المزخرف قد يكون أي شيء إلا أن يكون شعبيا من حيث طبيعته. لقد قصد **بيرُو** بالتحصل على هذه القصص المؤلفة حديثا أن يبين تفوق الحكايات الحديثة وأخلاقها على ما ألِفه القدماء.

استخدمت أيضا معاصرتا **بيرُو**، **مدام دالنوي ومدام دي مورا**، قصص **سترابارولا** أساسا لكثير من إبداعاتهما لحكايات الحوريات. وقد أفضت استعاراتهما لحبكات **سترابارولا** إلى نتائج مختلفة؛ لأن الاثنتين كتبتا بأكثر أساليب النثر اعتناء في بواكير القرن السابع عشر

(*) الباروك: أسلوب فنّي يتصف بالزخرفة الشديدة والمبالغة والصور الغريبة. شاع في أوروبا الغربية، خاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. (المترجم).

الخاصة بالرواية[*] الفرنسية. دعنا نضع حكاية **سترابارولا** "بيير الأحمق" Pierre insensé (كما ترجمت Pietro Pazzo إلى الفرنسية) بجوار حكاية **مدام دالنوي** "الدلفين" لكي نفحص الفرق في الحكي بين ما كان مقبولا من بطل ڤينيسي في خمسينيات القرن السادس عشر في حكاية حوريات صعودية، في مقابل ما وضعته **مدام دالنوي** في حكاية حوريات استردادية باريسية في تسعينيات القرن السابع عشر. لقد كانت الشخصية الذكرية الرئيسية عند **سترابارولا** بطلا نقيضا إذ كان بذيئا، كسولا، تكوّن القذارة قشرة على جسمه، خسيسا في تعامله مع أمه. ويتناسب مع شمائله غير المألوفة، أن يسب أميرة ذات سنوات عشر تسكن في الجهة المقابلة من الشارع ويدعو عليها بفظاظة أن تصبح حاملا. وفي تضاد رائع مع أبيه الجلف كان وليد الأميرة فائق الجمال، وقد أصبحت الآن في الحادية عشرة بعد أن حملته تسعة أشهر. وقد جَلَب عليها هذا الميلاد حُنق أبيها. في نهاية الأمر، قام بحشرها هي والوليد ووالده بيترو الشوارعي في برميل نبيذ وألقاه في البحر. على أية حال، فقد أنقذهم السِّحر وأفضى إلى مصالحة عائلية ونهاية سعيدة.

(*) الروايات هنا ترجمة novels ، وهذا التنويه للتنبيه إلى أني في أحيان قليلة استخدمت كلمة "رواية" لترجمة version التي حاولت الالتزام بترجمتها "صيغة" وأحيانا "صورة" حسب السياق النصي. (المترجم).

إن بقصة **سترابارولا** قَدْرًا من التصوير البلاغي القضيبي مأخوذ من "خرافات" Fabliaux العصور الوسطى. ويُفترض أن حبكته الخشنة الجاذبة للقراءة، والتي رفعت فقيرا حضريا من الحضيض إلى قصرٍ، يُسلم بأنها تلائم ذائقة جانب من قرائه الحضريين كان خشنًا وقارئًا. قد باع كتاب **سترابارولا** جيدا في **ڤينيسيا**، وباع جيدا كذلك في **فرنسا** أواخر القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر غير أن البطل غير المغتسل كان غير مقبول في نهاية القرن السابع عشر[30] من القراء الفرنسيين في دائرة **مدام دالنوي**، الذين شاركوا الحساسية المنمقة لأصدقاء **شارل بيرُّو** وزملائه. ومن ثم، أكسبت **مدام دالنوي** سمكة التونة في حكاية **سترابارولا** سمتا ملكيا فأصبحت دولفينًا، وترجمتها الفرنسية dauphin تشير أيضا إلى وريث العرش الفرنسي. وهكذا، يحل "الدوفين" محل بيير الغبي في عنوان قصتها. ولم يكن بطلها أحمق شرها مثل بطل **سترابارولا**، وإنما كان أميرا ملكيا خطؤه الوحيد أنه بلا مثوى. ورغم تهوين حاشية الأميرة التي يحبها من قدره، فإنه يجد سبيله للاقتراب منها بشكل حميم بأن تحوّل إلى طائر يُدعى بيبى Bebé، الذي دللته وتركته ينام في غرفتها بالليل. قد تكون **مدام دالنوى** أخذت فكرة الطائر من واحدة من مجازات **بازيلى** في ثنايا حكيه للحكاية[31]. وقام الدلفين السحري (الدوفين) احتشامًا بمنع بيبي من النوم مع الأميرة قبل أن يتزوجا بشكل لائق، الذي استوجب

احتفالا ظنته الأميرة مخجلا، لكنه رخّص للبطل أن يحوّل نفسه بالليل من صديق ذي ريش إلى طبيعته، أي الشكل الرجالي. في هذه الهيئة، ودائما بشكل بالغ الرقة، يُلقّح الأميرة بينما هي نائمة.

وقد عقّدت **مدام دالنوي** قصتها "الدوفين" وبَدّلت نوعها بتقديم بلاد حوريات وإدخال عدائية حورية خبيثة تُدعى **جروجنت**، وهو ما أطال حبكة القصة إلى حد كبير. ومع ذلك، يحتوى نصّها رجوعًا إلى نص **سترابارولا** بشكل لا يمكن الخطأ فيه[32]. كما أنها أدخلت تحسينات على حبكة **سترابارولا** بصورة واضحة، وذلك بأن جعلت أميرتها تعلن بأنها في السادسة عشرة من عمرها وهو سنّ مناسب للحمل أكثر من سن الحادية عشرة عند **سترابارولا**، وسن مثل هذا يُلمح إلى أن قُرّاء **مدام دالنوي** يعرفون بالفعل أن أميرة **سترابارولا** كانت مُدانة بكونها تحت السن القانونية الصالحة للزواج أو الأمومة.

لم تكن استعارات **مدام دالنوي** محدودة **باسترابارولا**، فقد استمدت تصويرًا بلاغيا عن الضفادع والحيات لتصاحب حوريتها الوغدة، استخلصته دون ارتباك من حكاية **بيرُو** "الحوريات" التي ظهرت مطبوعة شهورا قليلة قبل أن يصدر مجلدها[33].

قصة **مدام دالنوي** "دوفين" أطول خمس مرات من ترجمة حكاية **سترابارولا** "بيير الأحمق" في طبعاتها الفرنسية الكثيرة في القرنين

السادس عشر والسابع عشر. وهي لم تطوّل حكايتها بكمية متزايدة من الأحداث، وإنما بالمناقشات المُطوّلة لشخصياتها عن عواطفهم في كل مرحلة من نموّ الحبكة. وقد أصبح هذا المظهر الاستطرادي سمة لكثير من القصص الأخرى التي ألّفتها كاتبات حكايات الحوريات في أواخر القرن السابع عشر، وقد كان **سترابارولا** مصدرهن الرئيسي بالمثل.

وكما زوّد **بازيلى بيرّو** بحبكة وعدّة موتيفات، فكذلك استمدّت **شارلوت روزدي لافورس** من **بازيلى** في حكايتها "بيرزنت" (1697)، وخاصة من حكايته "بتروزيثيلا" (اليوم 2 ، الحكاية 1). وتثير حكايتها "بيرزنت"، التي نُشرت عقب أن انعطف كل من **بيرّو** و**ليريتيه** نحو **بازيلى**، سؤالا مهما: هل تشارك الكُتّاب الثلاثة كتابا واحدا؟ وهل كانت لدى **مدام دالنوي** بالمثل إمكانية الوصول إلى هذا الكتاب النادر؟

وفي تقابل حاد، توقّف كُتّاب حكايات الحوريات الفرنسيون المتأخرون عن الاستمداد مباشرة من "أعمال" **بازيلى**. هل نتج هذا التوقف من عدم الإمكانية، أم الفشل، أم النفور؟ إجابة هذا التساؤل تقترح مدى واسعا من الشروح. فربما كان لديهم إمكانية الوصول إلى نسخة من البنتامرون، وقد يكونون أقل تعلما للاتينية، ولعلهم لا يعرفون الإيطالية، ومن ثم لا يستطيعون قراءة اللهجة النابولية. وبدلاً من ذلك، قدْ لا يكون لديهم إمكانية الوصول إلى نسخة من حكايات بازيلي كلية. وهذه الإمكانية تثير بدورها عدة أسئلة:

1- ماذا حدث لنسخة حكايات **بازيلى** التي يبدو أكيدا أن **بيرُو** **ومدموازيل ليريتيه** قد استخدماها؟

2- لو كان هناك نسخ أخرى من البنتاميرون في **باريس**، حتى ولو كانت قليلة، لماذا لم تستمر في الوجود في المكتبة الملكية (الآن المكتبة الوطنية) أو في الأرسينال (مأوى كثير من كتب القرن السابع عشر)؟

3- هل امتد تأثير تقوى مدام **مينتنون** من بلاط لويس الرابع عشر إلى أرفف المكتبة؟

4- أم أن القائمة الكاثوليكية بالكتب الممنوعة أدّت إلى غياب البنتاميرون من مقتنيات المكتبة الفرنسية؟ ولو كانت هذه هي الحالة، فلابد من التثبُّت أرشيفيا.

مهما كان السبب في غياب نسخ القرن السابع عشر من بنتاميرون **بازيلى** من المكتبات الفرنسية، فإن حقيقة نشوء محتوى القصة من مجموعة **بازيلى** تشكل عنقودا يضم مجموعة صغيرة من المؤلفين الفرنسيين في أواخر القرن السابع عشر، وحقيقة أن هذا يظهر خلال سنوات قليلة تالية لعام 1694، تشيران إلى نتائج دالة عديدة.

1- تشارك كل من **مدموازيل ليريتيه**، **وشارل بيرُو**، **ودي لافورس**، وربما **مدام دالنوي**، في مصدر مشترك.

2- لم يكن لدى المؤلفين المتأخرين إمكانية الوصول إلى المصدر المشترك الذي استخدمته **مدموازيل ليريتيه، وبيرُو، ومدموازيل دي لافورس** وربما **مدام دالنوي**.

3- لا يمكن أن يكون المصدر الذي انكبّ عليه المؤلفون الأربعة هم القرويون الفرنسيون، فمحتوى مأثورهم الشفهي - لو أنه وجد - لابد أن يكون مُتاحا بالقَدْر نفسه للمؤلفين المتأخرين ولابد أن يظهر في حكاياتهم بالمثل.

4- لهذا، فإن المصادر المشتركة التي استعملها المؤلفون موضع التساؤل - **مدموازيل ليريتيه، وبيرُو، ودالنوي، ودي لافورس** - كانت واحدة وكان لديهم وصول حصري لها.

5- هذا الضرب من الوصول المحدود والحصري يبدو في كل الاحتمالات أنه كان لنسخة مفردة من بنتاميرون **بازيلي**.

مما لا يمكن اجتنابه، أن يرغب الجميع في معرفة من كان له الأولّية في التأليف الجديد لحكايات الحوريات في فرنسا. هل كان **شارل بيرُو**؟ أم **مدموازيل ليريتيه**؟ لا توجد مادة يُعتمد عليها تنبئنا ما الذي سبق في الظهور: قصص كتاب **مدموازيل ليريتيه** مع مزية سنة 1695 "Privilége" أم قصص مخطوط سنة 1695 لخالها **شارل بيرُو**؟

لقد فحصتُ في حكايتى **ليريتيه** وبيرُّو الأختين الطيبة والسيئة وجزاءهما السحري المتناسب من المكافآت واللعنات. وقد قارنتُ الواحدة بالأخرى ومع حكايتي **بازيلى** اللتين سبقتهما. وقد توصلتُ إلى أن **بيرُّو** عندما ألَّف "الحوريات" قد يكون وضع أمامه حكاية ابنة أخته وبالمثل حكايتى **بازيلى**[34]. ولكن قبل الحكايات التي ألفها كل من **شارل بيرُّو** و**مدموازيل ليريتيه** في سنة 1695، كان هناك في سنة 1694 حكاية **بيرُّو** "جلد الحمار"، التي أدمج فيها عناصر من **ستراباROLA**

وبالمثل من **بازيلى** في قصة ذات حبكة مُعدّلة وذات دوافع مُغايرة. والأرجح أن **بيرُّو** استخدم مجموعتي حكايات **ستراباROLA** و**بازيلى** أولا، وأن **مدموازيل ليريتيه** تبعت خطاه لدرجة قريبة حتى أن كتاباتهما أثرت الواحدة في الأخرى في عامي 1695 و1696 .

فى السنوات القليلة التالية، استمرت حكايات الحوريات التي ألفها بالفرنسية: **بيرُّو**، ومدموازيل ليريتيه، **ومدموازيل دي لافورس**، **ومدام دالنوي**، **ومدام دي مورا**، استمرت في الاستعارة من **بازيلى** أو من **استراباROLA**، وأحيانا من الاثنين معا. وسيناقش الفصل التالي **ستراباROLA** و**بازيلى** نفسيهما، فهما الأوروبيان المؤسسان اللذان شَكَّلا ملامح حكايات الحوريات. لقد خلق **ستراباROLA** القالب Form.

وأضفى بازيلي الكثير للمحتوى الذي تبناه المؤلفون المتأخرون. وهما معًا، الواحد تلو الآخر، خلقا الأسس لتقاليد حكايات الحوريـــات فـــي أوروبا.

الفصل الرّابع

المبتكران لتقاليد حكاية الحوريات

جيامباتستا بازيلى (1634 - 1636)

وجيوفان فرانشسكو سترابارولا (1551 - 1553)

خلاصة نظرية

حدد الفصل الثاني الخطوط العامة لتاريخين شديدي الاختلاف لحكايات الأخوين جريم. كما بيَّن أن فرنسا هي التي أمدَّت ألمانيا بتقاليدها الخاصة بحكايات الحوريات، وانتهى إلى أن معرفة الجماعة الشعبية بحكايات الحوريات تبعت انتشار الكتب التي تطبع هذه الحكايات، وبذا دعَّم الفصل الثاني ضرورة إجراء مراجعة لتاريخ حكايات الحوريات.

وركّز الفصل الثالث على المؤلفين الفرنسيين في أواخر القرن السابع عشر- **بيرُّو ومدموازيل ليريتيه ومدام دالنوي**، برفقة **مدام دي مورا ومدموازيل دي لافورس**- وفَحَصَ تَبَنِّي هؤلاء الكُتَّاب لحبكات مأخوذة من كاتبين إيطاليين سابقين هما: **جيامبا تستا بازيلى وجيوفان فرانشسكو سترابارولا**. ووصف أيضا استراتيجيات التعديل التي استعملها المؤلفون الفرنسيون لتدجين القصص الحوشية لسلفيهما الإيطاليين.

وتم في هذين الفصلين توسيع نسيج فروق النوع بين الحكايات عن بلاد الحوريات وحكايات الحوريات، التي سبق في الفصل الأول تحديد خطوطها العامة. وبالمثل، تم توسيع التمييزات بين حكايات الحوريات الاستردادية والأخرى الصعودية.

من المعقول توقع تنويع أكثر بين حبكات حكايات الحوريات عن النوعين الأساسيين المناقشين هنا، أي حكايات الحوريات الاستردادية والأخرى الصعودية. وفي الواقع، تحدث هذه الحالة عندما يتم تطويل حكاية حوريات صعودية بإضافة حبكة حكاية استردادية إليها: يتمكن بطل فقير أو بطلة من تحقيق نهاية سعيدة بالزواج من أحد ذوي المراتب الملكية، بعدها تغمر الخيانة البطل الذي أصبح ملكيا الآن (عادة ما يقع هذا للبطل، أكثر مما يحدث للبطلة، وهو الذي يجرِّب الغدر عند هذه النقطة) وبعد هذه الجولة الجديدة من المعاناة يعيده السِّحر في النهاية إلى وضعه الملكي الصحيح. كما يمكن لحبكة استردادية أخرى أن تُحاك مع نهاية حكاية حوريات استردادية.

بالرغم من إمكانية تطويل حكاية حوريات استردادية أو صعودية بسيطة بإضافة مساق sequence استردادي، فإنه يظل من الممكن إدراك وحدات الحبكة الواحدة الاستردادية والصعودية. يجب ألاّ يُعتبَر المصطلحان "استردادية" و"صعودية" بشكل آلي وصفين تامين لكل حكاية حوريات موجودة تنتهي نهاية سعيدة بإتمام زفاف بواسطة السِّحر. بدلا من ذلك، فإن خطوط حبكة حكاية الحوريات الاستردادية والصعودية هي التي ترسم سلسلة الأحداث في حبكة أي حكاية حوريات.

العلامات التي تميّز حكايات الحوريات عن الحكايات حول بلاد الحوريات ليست مؤسسة على الحبكات والشخصيات (فقير يواجه أبطالا قصصيين ملكيين ويعاني من المهام والاختبارات)، وإنما هي تعاقبية Paradigmatic في طبيعتها. ولكي نلخص ما وصفناه في الفصل الأول أعيد القول بأن حكايات الحوريات تتم في عالم الكائنات البشرية، الذي تتدخل فيه القوى السحرية؛ أما الحكايات عن الحوريات وبلادهن فتوجد على خطتين (خطة بشرية وخطة من عالم مُغاير حيث تسود قوانين ذات طبيعة مختلفة)، ويتحرك بينهما بطل حكاية الحوريات أو بطلتها خَلْفًا وأمامًا.

استخدام العلامات لتمييز الحكايات المُفْرَدة بأنها حكايات حول الحوريات وبلادهن أم أنها حكايات حوريات استردادية وصعودية، يُرهف عمليات فحص حكايات الحوريات المفردة ومقارنتها الموجودة داخل الجسم القصصي الأوروبي الهائل بطريقة منظمة ويُعتمد عليها. لقد كررتُ المعلومات هنا؛ لأنه- عند استخدام طاقم جديد من المصطلحات- من السهل الشرود عن التعريفات التي يقصدها المؤلف، وعلى العموم فإن مناقشات هذا الكتاب تنطلق من التمييزات التي حددتُ خطوطها العامة هنا.

مجموعات الحكاية التقليدية

كان عمر مجموعات الحكايات قد بلغ قرونا ورسخت الحكاية تماما بوصفها نوعًا أدبيا في عشرينيات القرن السابع عشر، وهي الفترة التي يُخَال أن بازيلى ألَّف فيها القصص المفردة من القصص الخمسين التي تُكوِّن مجموعة "حكاية الحكايات" Lo cunto de Li cunti المعروفة الآن بصورة واسعة بأنها **البنتاميرون**. وتضم مجموعة الحكايات، من حيث الهيئة، عددا من القصص قد يبلغ عشرة أو نحوها. وكان من الأعمال النمطية أن يستعير المؤلفون قصصا من مجاميع الحكايات الأسبق، ويقوم تأليفهم الخاص على تحديث لغة الحكاية لتوافق زمن كتابتها أو إكساب حبكتها نضارة. ويمكن للمؤلف أن يفعل هذا بتبديل أسلوب الحكاية ومفرداتها أو بإدراج تفاصيل جديدة ومتزامنة، من مثل الإشارات إلى شخصيات معروفة للقُرَّاء المحتملين للكتاب أو ذكر أماكن مألوفة لأولئك القُرَّاء.

كان لمجاميع الحكايات شكل مُتَعَارف عليه، وفق شروط تنظيمها. لم تكن القصص تُراكم معا مختلطة في فوضى، وإنما كانت تُتَضَّد داخل قصة مُؤطِّرة رئيسية يستنبط المؤلف داخلها حيلة لكي يجعل لكل حكاية تُروى راويا بالاسم. وقد يكون هذا الراوي خياليا بالكامل وشخصا مخترعا جديدا، أو قد يحمل اسم سمات

مُمَثِّلة لشـــخصية تاريخـــية معـــروفة. حـــاول مؤلفـــو مجموعات الحكايات، عن طريق ابتكار مجموعة من الرواة، خلق الشعور بصدقيَّتها بجعلها تبدو محتملة الحدوث، وذلك بإظهار أن مجموعة الناس الذين تمّ تعيينهم في الحكـــاية الإطارية (الخيالية) قد تجمعوا (حقيقة) ورووا القصص. فإذا كان رواة القصص في حكاية إطارية خياليين بوضوح، من ثم يعمل مشروع مؤلفها على خلق الوهم بأن الرواة المتجمعين يمكن أن يكونوا تجمعوا بالفعل. ويتنامى جهد المؤلف لتكوين صدقية من عُرف أدبي، ذلك العُرف الذي حفز إلى إنتاج نوفيلاّت أواخر العصر الوسيط وأوائل العصر الحديث، وتحديدا هو المفهوم الذي أخذ مكانه فيما تقوم به الحبكات وعمليات القصّ. من هنا، ضمَّن مؤلف مجموعة الحكايات بصورة روتينية ذلك التجمع الموصوف في حكاية إطارية، وقد أخذ موقعه في زمان ومكان محددين. وقد عَرف قُرَّاء العصر الوسيط وبواكير العصر الحديث مواضعات عصرهم، ولكن القرَّاء الحديثين الذين لم يتعلّموا وفق نظريات الصِّدق المحتمل يمكن بسهولة أن يخطئوا في تفهّم مواقف الحكاية الإطارية التخييلية، من مثل تجمع **سترابارولا** على جزيرة **مورانو** أو **بازيلي** في **نابولي**، والتعامل معها على أنها حقيقية[1].

كانت الحكاية الإطارية لأي مجموعة هي نفسها موضوعًا للأعراف الأدبية بخصوص شخصيات رواة القصص ومناسبة روايتهم لقصصهم. كانت القصص في مجموعات الحكايات في

القارة الأوربية تُروى عموما بواسطة مجموعة صغيرة من الرُّواة ذوي الميلاد العالي أو النبلاء، مثّل كل منهم مثالا في الجمال أو الكمال الاجتماعي. لقد صوَّرت الحكايات الإطارية الأوربية القارية (مُعَارضةً بالإنجليزية) بصورة نمطية: مجموعة تهرب من خطر عام، من مثل: طقس كارثي أو مرض وبائي أو اضطراب سياسي، وتفلت منه المجموعة بنجاح. يبقى الرواة المثاليون في الحكاية الإطارية معا أثناء هروبهم من الجائحة، طبيعية كانت أم من صنع البشر، ويظلون لفترة محددة- سبعة أيام أو عشرة أو ثلاثة عشر- ويسلّون أنفسهم في عُزلتهم بأن يحكي كل منهم للآخرين قصصا. ويقع موضع رواة القصص- كسمة قصصية- بعيدا عن الخطر الذي يهددهم- على جبل مرتفع فوق الفيضان أو في الريف النائي عن الوباء الحضري أو على جزيرة آمنة من القلاقل السياسية (2).

كانت صياغة مجموعة الحكايات صياغة أدبية تتم بصورة واعية، أو كان يُقصد أن تكون كذلك. وكانت لغتها تعتمد على توقع نوعية قُرَّائها المُحتملين، وبناء على ذلك: تكون لغتها اللغة اللاتينية من أجل القسس المتعلمين ومسئولي الحكومة والدارسين، بينما لأجل عموم القراء العاديين تكون لغتها عادة اللغة المنطوقة محلياً، مثل الإيطالية أو الفرنسية. وكانت تهدف إلى أن تكون ذات أسلوب رفيع. والمجموعة المثال لكل مجموعات الحكايات منذ القرن الرابع عشر وما بعده كانت "**الديكاميرون**"(1353) **لجيوفاني بوكاشيو**، وقد جاءت حبكات قصص المجموعة من مصادر متعددة، مثل: الخرافات الداعرة fabliaux، وحكايات الوعظ الديني، والحلقات التي تعرض للعموم الحكايات الدارجة، والأساطير العتيقة (3).

أعاد **بوكاشيو** الاشتغال على القصص الموجودة، مثله مثل المؤلفين السابقين عليه واللاحقين به، وأعاد روايتها بتمكن[4]. أطلق نغمة شامخة في المستهل بالجهر بفكرة مثالية رفيعة: "الإنسانية هي أن تحنو على المتألمين الحزانى"[5]. وقدَّم مجموعته، على وجه الخصوص، سلوانًا وتخفيفًا عن جماعة بعينها مبتلاة: "من السيدات الواقعات في الحب" (5: 1). زعم أن القصص نفسها، كما صوّر ذلك في مجاز أدبي عتيق، قد رواها آخرون، وفي هذه الحالة "بواسطة صحبة مُشرِّفة من سبع سيدات وثلاثة شبان". وأن قصصهم- بمصطلحات أيامه- أمثلة ذات مغزى أخلاقي؛ لأن القُرَّاء قد يجدون "نصيحة مفيدة" بخصوص أي سلوك يجب تجنبه وأي تصرفات عند التنافس (1: 5).

كانت سيدات **بوكاشيو** السبع شابات- كلهن بين أعمار من 18 إلى 28 سنة- وثريات. وبالإضافة إلى ذلك، كل واحدة منهن كانت عاقلة وذات دم نبيل، صافية الود وحسنة الخُلُق، لطيفة المعشر"(1-17). ولتوفير دليل رجالي، أخذت النسوة السبع معهن ثلاثة شبان "لطاف حسني النشأة" (1: 21). وفي يوم الأربعاء التالي- تحديد اليوم لزيادة احتمالية الصدق- "انطلقوا معا إلى عزبة بالريف على بُعد ميلين قصيرين من **فلورنسا**. كانت العزبة مستقرة على تلّ صغير، مُنسَحِب إلى حد ما من كل جانب عن الطرق الرئيسية، وكانت مليئة بمختلف الشجيرات والنباتات شديدة الخضرة من كثافة

أوراقها، وأُكلها يَسُرُّ الناظرين. على قمة هذا التل كان هناك قصر... تحيطه قطع من الأرض العشبية والمروج... وحدائق مدهشة وآبار ذات ماء بالغ البرودة وأقبية مليئة بأطيب الأنبذة" (1-23). كان رواة **بوكاشيو** مثاليين، وكان محيطهم مماثلاً[6].

جيامباتستا بازيلى: حكاية الحكايات

عندما أبدع **جيامباتستا بازيلى** مجموعته من الحكايات، قَلَبَ مُثُل **بوكاشيو** المشهورة. لم تركز عبارته الافتتاحية على نُبل الشفقة الإنسانية، وإنما على مشهد من حكاية إطارية يسخر من المعاناة. ونواجه في حكاية **بازيلى** الإطارية أن البشر وأجسادهم وعواطفهم أصبحوا مسرحًا لكوميديا هابطة. حتّى المَلَكيّة كانت غارقة في هذا المشهد المخفض. تبدأ الحكاية الإطارية الحاوية بالأميرة **زوزا** التي لا تضحك، ويحاول والدها كل شيء لكي تفعل. أخيرا، يُطلق الملك نافورة يتدفق منها الزّيت، وهي التي ستتسبب في الضحك المُنتج للكوميديا، عندما تجتهد امرأة مُسنّة في مسح الزيت لملء جَرّتها. ويكسر صبي غير مهذب جرّتها، ومن شدة غضبها تكشف المرأة نفسها للولد. تضحك الأميرة أخيرًا، غير أن مرحها يجلب عليها لعنة الحيزبون: أن الزوج الوحيد الذي ستحصل عليه هو الأمير **تاديو** من الحقول المدوَّرة، الذي يتوجب عليها أولا أن تحرره من السحر بأن تملأ جرّة من دموعها في ظرف ثلاثة أيام. تسرق جارية الأمير من الأميرة بأن تخطف الجرّة التي شارفت على الامتلاء وتنهي هي المهمة، وهكذا تحصل على الأمير لنفسها. بعد تسعة أشهر تحصل الأميرة، بمساعدة ثلاث هدايا من حوريات، على إذن بالدخول إلى قلعة الأمير، حيث يحضر الجميع ميلاد طفل العروس الزائفة. هناك تستثير الأميرة **زوزا** الرغبة في قصّ القصص عند المرأة الحامل، ويجمع الأمير **تاديو** عشر شمطاوات

منفرات ليروين القصص. وفي نهاية اليوم الخامس من رواية القصص، تروي الأميرة **زوزا** حكاية خداع العروس الزائفة، وهو ما يجلب حكما بالموت على العروس الزائفة. وفي مشهد نهاية سعيد، يتزوج الأمير **تاديو** من الأميرة **زوزا**.

كانت المشاعر الصريحة التي عبَّر عنها **بازيلى** في مجموعته بعيدة عن النبالة بقدر بُعد رتبة شمطاواته راويات القصص. وتتضح الحكاية الإطارية بالملاحظات الاجتماعية الفطيرة. "يقول مثل متبَّل عتيق السكّة بأن هؤلاء الذين يتدخلون فيما لا يعنيهم يجدون ما لا يُرضيهم"[7]. قدّم **بازيلى** في النفس التالي "جارية رثة الثياب"، التي قد تكون حصلت من ازدواجها على الزوج المناسب لواحدة أخرى، والتي قد يكون خداعها أمَّن عواطفه إزاءها، والتي قد تكون الأيام الأخيرة من حملها وفّرت المناسبة لحكي الحكايات، والتي تنتهي حياتها بإعدام مشين.

لم يفتتح **بازيلى** حكايته الإطارية في كنيسة عظيمة ومقدسة، مثل سانتا ماريا نوفيللا عند **بوكاشيو**، وإنما في ساحة مزدحمة ودنيوية. وأبدل الحشو الهابط والفضح السّوقي بخطاب **بوكاشيو** الرفيع. أخذ **بوكاشيو** رواته السبع الكيِّسين والمتواضعين من سجلات النبالة الفلورنسية، بينما انعطف بازيلى نحو الحشود النابولية لأخذ رواته العشرة النمّامين، من ذوي الألسنة الحادة كالموسي، والمشوهين المرضي، والنسوة المسنّات الشعثاوات البشعات، اللاتي تتماشى نعوتهن الرديئة مــع مظهرهن المُنفِّر[8]؛ "**زيزا** العرجاء، **وشيكا** الملويّة، **ومينيكا** متضخمة الغدة الدرقية،

وتولاّ ضخمة الأنف، وبوبا الحدباء، وأنتونيلاّ سائلة اللعُاب، وشويلاّ خنزيرية الوجه، وباولا الحولاء، وشيوميتلاّ الجرباء، وجاكوفا أم خرية"(9).

في كل من ديكاميرون بوكاشيو وبنتاميرون بازيلى كان أول ترتيبات اليوم: تناول الطعام. استمتعت صُحبة بوكاشيو النبيلة بوجبة شهية الإعداد "بطريقة مُرَتَّبة" و"بابتهاج" و"مع حديث كثير المرح"(1: 25). رقصوا وغنّوا وفي اليوم التالي أعدّوا للتوجه إلى مرج لطيف، "موضع انتعاش" Locus amoenus كلاسيكي، حيث يمكن أن يلعبوا الشطرنج قبل البدء في حكي الحكايات. وعلى النقيض كان حشد بازيلى من الوضعاء، الصادقين مع تكوينهم الجسدي، "يزدردون" طعامهم قبل أن يخمدوا إلى قصصهم(10). أما بالنسبة للغة، فكان رواة بازيلى يضعون حديث الحضيض النابولي في أفواه شخصياتهم.

لقد كان هناك تراث طويل من أدب اللهجة في نابولى، وبتغليب بازيلى استعمال اللهجة على لغة النخبة صنع اختيارًا أدبيًّا وجمالياً. لكنه نسج لهجته النابولية أيضا مع تدفّق باروكي مرتفع الفكاهة. لقد كدَّس بازيلى، بوصفه مؤلفا، الاستعارات وراكم الأسماء والنعوت والأفعال. عند بزوغ فجر يوم جديد "تكسح الشمس بمقشة أشعتها الذهبية قذى الليل من الحقول المرشوشة بنثار الفجر". يستدعي الغروب الساعة" التي تسحب فيها الشمس، مثل سيدة من جنوا، طرحتها السوداء حول وجهها" بينما "ينهض الليل

لإضاءة شموع نعش السماء لتشييع جنازة الشمس"[11]. وقد أنتجت طباقاته اللغوية ذات الأسلوب المبالغ والهابط فكاهة أدبية من الضرب الذي أثار ضحكا من القلب لدى جمهور مصقول أدبيًا.

أولَج **بازيلى** في هذا المزيج الأدبي إحالات من النصوص الكلاسيكية والوسيطة المسيحية، ومن ملاحم العصور الوسطى وعصر النهضة، ومن المطبوعات الدارجة، ومن الحياة المعاصرة واقتبست حكايته الإطارية دراما رَعَويّة مشهورة بين معاصريه[12]، بينما الملوك غير الفعَّالين بصورة كوميدية في قصصه تصادوا مع شخصيات البولينلّوس Puleinellos في مسرح الشارع النابولي. وانتقى من أحداث الماضي القريب الوقائع التي- ولا بد - اختبرها مستمعوه شخصيا.

كان السِّحر أمرًا مختلفًا كلية. كانت الاستكشافات الحيوية للمدهش متوالية في زمن **بازيلى**، وكذا وُجد مفكرون مشغولون بغير المعلوم المخفي مثل **جيوردانو برونو** والمحيطين به في **نابولى** وجنوب إيطاليا. وأعلن **جيامباتستا مارينو** (1625-1569)- في الساحة الأدبية- أن على الشاعر أن يكون عطشًا للمدهش، وأن من لا يستطيع إنتاج الدهشة لدى قرائه ومستمعيه عليه أن يحصل على عمل في إسطبل[13]. ولا تعني الدهشة التحوّلات السّحرية والنهايات ذات التوسط السحري فقط، وإنما تعنى أيضا الدهشة التي تُحدثها المجازات البارعة التي استخدمها

مبدعها أثناء حكي الحكاية[14]. اتبع **بازيلى** هذا الأنموذج الأدبي، وغرق كثير من مادة الحبكة التي قدّمها داخل أساس واسع أقامه مؤلفو حكايات الحوريات الأوروبيون المتأخرون، مع أنه قد تم التخلّي عن استعاراته في هدوء.

لم يكن استخدام الأحداث التي تُنتج التساؤل والتعجب، والأحداث التي تنتمي إلى عالم المُدهش، جديدا على وسائل الإمتاع الأوربية. فمسرح **الباروك** كان مملوءا بالسحر الذي يقع في مكان العرض وبالعربات الطائرة وبالأضواء الموهمة. ويوجد في كثير من الكنائس تماثيل للمسيح مصلوبا تدمي من جديد في احتفالات الربيع بأسبوع الآلام، وتماثيل أخرى تقوم بصعود فعلي من خلال سقف الكنيسة بعد عدة أسابيع. وكانت حكايات العظات في العصور الوسطى مليئة بالمعجزات التي تثبت بركة حيوات عدد من القديسين. تختلف تأثيرات هذه المعجزات القرونوسطية، بتحوّلاتها الدرامية وخَلاصَتها المفاجئة، عن تلك التي يُنتجها السحر الباروكي. لم يكن سحر **بازيلى** يتم على أساس ديني، وإنما كان علمانيا تماما، بمعنى أنه لم يكن يتوسل بقديس أو بغيره من القوى المقدسة لكي يُعْزَى إليه التحوّل الملحوظ أو الخلاص المفاجئ الذي يأخذ مكانا في حكاياته.

البارز أكثر في حكايات **بازيلى** هو نوع السحر الذي غمر ملاحم الفروسية الدارجة. كان السحر غائبا في مجموعة حكايات

بوكاشيو، سواء كان تغيرا في الهيئة أو آتيا من عالم آخر؛ لذا فإن حضوره في حكايات **بازيلى** يُعد عكسًا آخر لعمل **بوكاشيو** الأنموذج[15].

الأكاديميات الأدبية وبازيلى

يلوح وجود الأكاديميات الأدبية متضخماً في البيئات الحضرية في عصر النهضة والباروك، إذْ كانت قد بلغت المئات في شبه الجزيرة الإيطالية[16]. ولم يكن من المستغرب أن يلوح وجودها متضخما أيضا في حياة **بازيلى**. فقد التحق بأكاديمية **سترافا چانتي**[17] وهو في العشرينيات من عمره بجزيرة كريت (كانت تُدعى حينئذ **كانديا**). وعند عودته إلى نابلى التحق بأكاديمية **أوزيوسي** التي أسسها نائب ملك **إسبانيا الكونت ليموس**، والتي ضمت أيضا الشاعر المعروف **فرانشسكو دي كويفيدو**[18]. وبعد عشر سنوات، في سنة 1621، أصبح **بازيلى** عضوا في أكاديمية **إنكوتى**. لقد صاغ **بازيلى** ما نُطلق عليه الآن "**حكايات الحوريات**" في بيئة ثقافية شملت الأكاديميات الأدبية. لا تُوجد الآن دلائل معروفة تُبيِّن أيًا من حكاياته قدَّمه أولا، أو يمكن أن نقول "أدَّاه"، في ملتقيات الأكاديمية أو في التجمعات غير الرسمية مع الأصدقاء والمعارف أو كجزء من المحادثات التي تُتَبادل بأناقة في أي من البلاطات النابولية الصغيرة الكثيرة الموجودة في أيامه[19].

لو كان **بازيلى** عرض حكاياته على جمهور، وهناك أسباب عديدة للاعتقاد بأنه فعل ذلك، فإن جمهوره يكون النبلاء، أو أُناسًا مثل **بازيلى** نفسه التحقوا بالنبلاء، أُناسًا ذوي استيحاء أدبي أو

طموحات أدبية. وبوصفهم من أهالي **نابولي**، عاشوا حياتهم باعتبارهم رعايا محتلين من **إسبانيا**، ربما على كره، ومن المحتمل طوعا، والأكثر رجوحا نتيجة تركيب معقد من الاستياء والقبول. لقد كانوا قبل كل شيء من رجال الحاشية، ونجحوا أو عانوا وفقا لقدراتهم على تكييف أنفسهم مع الوجود المحلي للسيادة الأسبانية الظاهر والمزعج في أغلب الأحيان.

لعبت المنزلة التي احتلها **بازيلى** على مدى حياته، بوصفه أحد رجال الحاشية يتبع أذواق سيد مهيمن- أيضا- دورًا، ولا شك، في إنشاء حكاياته. وعموما، رفعت حكايات **بازيلى** قيمة النبلاء من أبطال القصص وقللت قيمة الأجانب والفقراء منهم[20]. عنيت سيطرة جمهور النابوليين والنبلاء البادية على حكايات **بازيلى**، قبل كل شيء، أنه هو وجمهوره تشاركوا في تقديم عروض للحكايات الاستردادية بأبطالها وبطلاتها الملكيين الذين احتلوا مركز مكان العرض، والذين إذا ما أُبعدوا عن قصورهم يُعادون إلى الثروة والسلطة في خواتيم القصص.

بالرغم من أن العالم الحديث يُفضّل حبكات حكايات الحوريات الصعودية، فإن مجموعة **بازيلى** المبكرة كان فيها عدد قليل من الحكـــايات الصعودية التي تكافئ سحريًا بطلاً قصصيًا فقيرًا بالزواج والثروة. كانت جماهير العامة مستبعدة من مجموعة **بازيلى** ورُسمت بصورة مُنفِّرة. استعمل **بازيلى**، من بين حكايات الحوريات الصعودية التي وضعها **سترابارولا** في مجموعته، فقط

حكايتي: "كوستانتينو فورتناتو" و"بترو باتزو" كأنموذج لحكايات الجنيّات الصعودية. في حكايتي **البنتاميرون** :"كاليوزو" (اليوم2، القصة4) و"بيريونتو" (اليوم1، القصة 3). لا يُعرف ما إذا كان **بازيلي** أخذ هاتين الحكايتين مباشرة من "الليالي اللطيفة" **لسترابارولا**، أو وصلت إليه من خلال وسيط.

تسرد حكاية "كاليوزو" **لبازيلي** صيغة من طراز "القط ذو الحذاء العالي" يظهر فيها أب يحتضر وابنان، ويرث الأصغر منهما قطة الأسرة. تصيد القطة السمك والطرائد وتهديها للملك باسم سيدها، الذي تُزيِّف له لقب: لورد كاليوزو. وتبتكر أيضا استراتيجيات تفضي بسيدها إلى صحبة الملك مرتديا ملابس باذخة وتجعل منه خاطبا مقبولا لابنة الملك المغرمة. وبالرغم من دور القطة في تحقيق زفاف كاليوزو مع الأميرة، وبالتالي صعوده الاجتماعي إلى المقام الملكي، فإنه في نهاية الحكاية يقذف بها من النافذة بقسوة ونكران للجميل، فتتسلل مبتعدة. وكما أضاف **بازيلي**، يُمثِّل قَدَرُها القول السائر: "ليحفظك الله من غنيّ افتقر، ومن متسوّل شقّ طريق الصعود" [21].

أما حكاية "بريونتو" فهي رواية **بازيلي** لحكاية "بترو باتزو" **لسترابارولا**. وهي ذات بطل جلف، مظهره وهو يركب فوق حزمة من الضَّرَم(*) يُضحك الأميرة الصغيرة فاستوللاّ. ولهذا ينتقم بريونتو لنفسه بأن يدعو على الأميرة بالحمل بقوة السحر الذي اكتسبه نتيجة لطفه في الغابة مع جنيّات ثلاث. وأخيرا تحمل

(*) Kindling : الضَّرَم: مادة ملتهبة تُضرم بها النار. (عن المورد) (المترجم).

الأميرة فاستوللاَ بتوأم. ويغضب أبوها الملك عندما يعرف بأن بريونتو هو والدهما، فيحكم عليهم جميعا بالغرق، بوضعهم في برميل وإلقائه في البحر. على أية حال، يحوِّل بريونتو بواسطة السِّحر البرميل إلى قصر ويُنقذون ويحوّل نفسه إلى شاب مليح، وفي النهاية يتصالح الجميع في سعادة.

"الحوريات الثلاث" (اليوم 3، القصة 10) و"البيتزتان الصغيرتان" (اليوم 4، القصة7) تنويعتان لحكاية حوريات صعودية على موضوع theme واحد. في "الحوريات الثلاث"، تضطهد أرملةُ ابنة زوجها تشيشللاَ الجميلة العفيفة. تحصل تشيشللا على حب أميرٍ ببركات حوريات ثلاث كانت قد ساعدتهن من قبل. تنجح زوجة أبيها مؤقتا في إحلال ابنتها القبيحة جرانيزيا، ولكن في النهاية تقتلها دون قصد بماء مغلي تحت الانطباع أنها تخلّصت من تشيشللا. تتزوّج تشيشللا من الأمير. وتحكي "البيتزتان الصغيرتان" القصة نفسها إلى حد كبير ماعدا أن الفتاتين: الطيبة والسيئة ليستا أختين غير شقيقتين وإنما ابنتا عمّ، مارزيللاَ المبتهجة ذات "القلب الجميل جمال وجهها" وبوكشيا ذات "وجه عليل وقلب موبوء"[22].

أضاف بازيلي إلى الأبطال القصصيين الصعوديين مدقعي الفقر، وإن كانوا نادري الوجود نسبيا، كما أضاف عددا من فتيات الطبقة الوسطى اللاتي حصلن على زوج ملكي، وبالمثل أحد رجال الحاشية الذي يُكافأ بيد أميرة. وهكذا نجد فيولا (اليوم2، القصة3) ابنة أحد الرجال المحترمين، وسابيا ليكاردا (اليوم3، القصة4) ابنة

تاجر ثري، وكورفيتّو أحد رجال الحاشية العفيفين (اليوم3، القصة7) أتوا كلهم من مستوى اجتماعي أعلى بشكل آمن عن تسوّل بيريونتو وكاليوزو. وبكلمات مؤلفها، لم تكن هذه عن المنافع المالية من الزواج بمن هم أعلى، وإنما بدلاً من ذلك، ضربت مثالاً لحرب بين النوعين كسبتها امرأة ("ڤيولا")، ولفضائل الاعتدال الجنسي ("سابيا ليكاردا")، ولمعاقبة من يكِنّ الحسد ("كورڤيتو"). لم يحدد مقدار أي أموال في أمثال هذه الحكايات أو في تعليقاتها. ولم يحدث هذا أيضا في حكاية **سترابارولا** "أنشيلوتّو" (الليلة4، القصة3) التي يُوجد بها بالمثل ابنة حرفيّ ليس فقيرا تصبح ملكة. ومع أن المال في حكايات **سترابارولا** يحتل الصدارة والمركز وكثير الإيجابية في تزوج الفتيان والفتيات الفقراء من الأسرة المالكة، فقد قدّمت حكاية الحوريات الصعودية كاليوزو **لبازيلى** صعودا اجتماعيا من هذا القبيل باعتباره خطيرًا. ففي الفقرة الختامية منها: "تفِرّ القطة السحرية دون أن تلفت رأسها لمرّة (و) قالت: ليحفظك الله من غني افتقر، ومن متسول شق طريق الصعود" [23].

اشتغل **بازيلى** على المجاز السردي التقليدي القديم عن "الفتاة في البرج" الموجود كعنصر مركزي من حكايته "بتروزينللا" (اليوم2، القصة 1)، وهي تحكي عن ابنة "امرأة فقيرة" (بالرغم من أنه غير واضح ما إذا كانت مجرد معاناة أمْ هي مضروبة بالفقر

بالفعل.). وكانت إضافة الشعر الطويل الخارق للعادة ما جعل بطلتها السلف المباشر لأجيال من حكايات "رابونتزل" الحديثة.

علينا الآن العودة إلى مسألة الشفهية وحكايات الحوريات. حيث تتلاءم بشكل جيد نصوص **بازيلي**، كما نقرأها، مع الأداء بما يفرض استنتاج أنه ألّف بعضًا منها- على الأقل- خصيصًا لكي تُقدّم في عرض شفهي. إذْ يستدعي خلع الملابس الافتراضي في نهاية حكاية "الشمس والقمر وتاليا" وجود مبالغات شفهية. إننا في فناء القصر، وقد غاب زوج البطلة ذات اللّقب النبيل، تاليا، في بلاد بعيدة، وكان متزوجًا منذ زمن طويل بامرأة أخرى. فتعمل الزوجة الأولى على قتل تاليا، منتهزة فرصة غياب الزوج، ولكن تاليا تنجو. وتنزعج الزوجة الأولى لمّا تكتشف بقاء تاليا على الحياة، فتأمر بإشعال نار ضخمة في فناء القصر ثم إلقاء تاليا فيها. ولمّا رأت تاليا "أن الأمور قد تحولّت بشكل سيئ، [تسقط] على ركبتيها أمام الملكة و[تستعطفها]، بأن تعطيها الوقت- على الأقل- لكي تخلع الأثواب التي ترتديها"[24]. تتحدى رغبة تاليا في خلع ملابسها الفهم الحديث، ولكن من داخل منطق العرض فإن خلع الملابس يؤدى وظيفته بكفاءة، مُزوِّدا القصّ بتلميحات لعمل تعليقات تعبيرية مُرتجلة. ومن ثمّ، يبدأ خلع الملابس بعد موافقة الملكة، التي وافقت ليس بدافع الشفقة وإنما بسبب رغبتها في المحافظة على الثياب الغالية المطرزة بالذهب واللآلئ لاستخدامها هي.

يبدأ الآن خلع الملابس في النصّ. لنا أن نتخيّل المستمعين وقد استغرقهم التشوّق. تشرع تاليا في خلع ملابسها، ويُخبرنا النصّ أنّها تُطلق صرخة مع كل قطعة تخلعها. تخلع رداءها الخارجي [يمكن هنا أن يُضيف المؤدّي "أوووه"]، ثم تنّورتها [الآن "أوووه" أخرى]، ثم صدريتها [إيييه]، وتهمّ بخلع لباسها الداخلي [إيييه ترفع التوتر]، ولكي تُطلق صيحتها الأخيرة [آه ه ه ه]. ويصل الملك، بالضبط عندما شرعوا في جرّها إلى المحرقة لتشتعل إلى أن تصبح رمادا، فيُسرع الملك إلى إنقاذها بعد أن رأى المشهد. لقد أمدّت حكاية **بازيلي** "الشمس والقمر وتاليا" **بيرُّو** بالحبكة وبعديد من سمات حكايته "الجمال النائم"، غير أن **بيرُّو** الباريسي ترك في هذا الموضع مجرد غمزة أدبية بارعة لجمهوره كمُذكِّر بالجنسية الخشنة في حكاية **بازيلي**.

أدمج **بازيلي** كثيرًا من الإشارات الكلاسيكية، لكنها تراوحت في شغل مكان عال لديه. فقد أخذ ديانا وشخصيات أخرى من الأدب العتيق وأولجها في مجازاته المسرْفة. وكان في هذا على أرض آمنة بالتأكيد، حيث إن كل نابوليّ حسن المولد كان يَدْرس هذه الشخصيات بالتحديد في نصوصه اللاتينية بالمدرسة. وفي عالم شباب **بازيلي**، كان يتم التعريف بالشخصيات الكلاسيكية باللغة الإيطالية في فروخ ورق للغش منها، وفي عالم البالغين شكّلت

جانبا من قصائد معاصرة لا حصر لها وكانت تُقدَّم في الأوبرات، أحيانا للأثر الكوميدي.

تُوفِّر حكاية **بازيلي** "سندريللا القطة" (اليوم1، القصة 6) أفضل التعريفات الممكنة بأسلوبه ومحتواه. إن حكاية "سندريللا" التي يعرفها العالم الحديث، والتي قد تكون أكثر حكايات العالم شهرة، اتخذت أول ظهور لها في مجموعة **بازيلي** (انظر الفصل الثالث) وقد لخّصت "البنتاميرون" الحكاية على النحو التالي:

> معلِّمة زيزوللا تُحرّضها على قتل زوجة أبيها، وتجعلها تعتقد أنها ستكون معزَّزة إذا ساعدت في زواج أبيها من المعلِّمة، وبدلا من ذلك تنتهي إلى العمل بالمطبخ. ولكن بقدرات بعض الحوريات، وبعد العديد من المغامرات تحوز ملكا زوجا لها[25].

اعتاد القُرَّاء في أيامنا الحديثة أن يفكروا في حكايات "سندريللا" على أساس أن بطلاتها يرتفعن من الفقر إلى الثراء، وهو ما يتسق مع الطرق التي ماز بها العالم الحديث حبكات حكايات الحوريات الصعودية. ولكن كما ذكرتُ من قبل، أنتج **بازيلي** حبكات استردادية أكثر كثيرا من الحبكات الصعودية، و"سندريللا القطة" هي حالة وثيقة الصلة بالموضوع. لم تكن سندريللا بطلة **بازيلي** فتاة فقيرة ارتفعت إلى الغنى، وإنما كانت أميرة أُعيدت إلى منزلتها الملكية التي كانت عليها أولا، ثم أزاحتها

زوجة أب أخرى. بل كانت الشخصية التي رسمها **بازيلي** لها أكثر تشويقا. لقد فاضت معاناتها من سوء معاملة زوجة أبيها الأولى، كانت الصغيرة المسكينة دائمة الشكوى إلى معلّمتها من سوء معاملة زوجة أبيها قائلة: "يا إلهي، ألا تكونين أنت أمّي الصغيرة، أنت التي تعطيني الكثير من اللّطخات والعَصْرات"(*). ردّدت ذلك كثيرا إلى أن قالت المعلمة أخيرا: "إذا اتبعت نصيحة هذا الشخص الطائش، سأصبح أمك وستصبحين عزيزة عندي مَعزَّة بؤبؤي هاتين العينين". قاطعتها زيزولاّ وقالت: سامحيني إذا أخذت الكلمات من فمك. أنا أعلم أنك تحبينني بَمعَّزة، هذه كلمات أم وكفى، علميني الصنعة، لأني جديدة على المدينة: اكتبي وأنا سأوقّع". أجابتها المعلمة "اسمعي بعناية، فتّحي أذنيك وسيخرج خبزك أبيض مثل الفلّ. بمجرد أن يغادر أبوك، أخبري زوجة أبيك أنك تريدين أحد الأثواب القديمة الموجودة في الصندوق الكبير في غرفة الخزين لكي توفرين الثوب الذي تلبسينه. وحيث إنها تحب أن تراك مُغطاة بالرقع، ستفتح الصندوق وتقول: "امسكي الغطاء". وما إن تُمسكين الغطاء بينما هي تفتش داخل الصندوق، اتركي الغطاء ينغلق بعنف، وهي ستكسر عنقها"[26].

(*) المقصود باللطخات القبلات وبالعصرات الأحضان. وكما يلاحظ القارئ فإن هذا النصّ، وأمثاله، يعمد إلى استخدام مثل هذه المفردات والتعبيرات لتؤدي عدة وظائف: أ- السخرية والفكاهة، ب- إبراز خصوصيات من لغة الحياة اليومية، ج- الاقتراب من عالم الشخصية القصصية.(المترجم)

يُفضي الحذف الحكيم للفعل المروِّع مباشرة إلى الحداد الذي تبع وفاة زوجة أبيها الأولى: "ما إن انقضى الحداد على حادثة زوجة أبيها"[27]. لم يكن في حكاية **بازيلي**، لدى الزوجة الجديدة، ابنتان بل ستّ بنات جشعات عذّبن البطلة المعانية. على أية حال، أتت المساعدة من يمامة الحوريات اللاتي يُرسلن إلى سندريللا فسيلة شجرة نخيل، بصُحبة أدوات أنيقة للعناية بها. تنمو الشجرة بصورة مدهشة، وعندما حاولت أخواتها غير الشقيقات منعها من الذهاب إلى احتفال سيحضره الملك، تكسوها شجرة النخيل كسوة ملكة. لم يستطع أحد التعرف على الزائرة الجميلة، وعندما تُغادر القصر في نهاية الحفل، تعقّبها الخدم الملكيون محاولين معرفة هويتها. تفقد- في تعجلها- إحدى فردتي حذائها. يحملق الملك في قالبها: حذاء خشبي من النوع الذي يُقصد به رفع قدم سيدة وثوبها الرهيف عن الطين الصمغي الموجود في شوارع المدينة؛ وتساءل بحمية عن المعادل النابولي من الأحذية العالية المطاطية وتخيّل القدم التي احتواها الحذاء، والساق التي حملتها، وعمّا يقع وراء ذلك:

> إذا كانت الأساسات (يتحدث الأمير هنا عن القالب)
> غاية في الجمال، كيف يجب أن يكون شكل المنزل؟ أيها
> الشمعدان المحبب الذي يحمل الشمعة التي استهلكتني!
> أيها الحامل للمرجل الفاتن الذي تَغْلي فيه حياتي! أيها

> الفلّين الجميل الموصول بصنّارة صيدِ الحب التي اعتادت التعلّق بالروح !هناك: سأضمك وأعصرك، إذا لم أســتطع الوصول إلى النبات، سأتعشّق جذوره، وإذا لم أتمكن من الحصول على الرؤوس، سأقبّل قاعدتها! لقد كنت مرة الحجر التذكاري لقدم بيضاء، وأنت الآن شَرَك لهذا القلب الأسود لقد جعلت السيدة التي طغت على هذه الحياة فارعة ونصف شاهقة، وجعلت هذه الحياة تنمو بالغة الحلاوة بالقدر الذي أنا عازم به على أن أحوزك[28].

حدد أسلوب **بازيلى** الباروكي الحوشي مدى حياة عمله؛ وعلى أية حال، صنعت حبكات قصصه البسيطة قالبًا أدبيا يثير الإعجاب ويتم استزراعه بسهولة. ومن هنا، فإن حكايات الحوريات التي انبثقت من مجموعته المراوغة- "الشمس والقمر وتاليا" و"سندريللا القطة" و"السبع شقفات" و"تينيلُو ونينيلاّ" و"بتروزينيللا" و"الدب"- تَمَّ تدجينها، أي أُعيدت كتابتها وانساب شكلها دون ندوب في التقاليد المقبولة والمرغـــوبة بصـــورة واســـعة على أنها: "الجمال النائم" و"سندريللا" و"أبو جلد مكرمش" و"هانزل وجريتل" و"رابو نتزل" و"جلد الحمار". كما انتشرت حكاية **بازيلى** "بيريونتو" في أنحاء العالم في أشكال قريبة من الصيغة التي كتبها، ولكن بسبب سوقية القصة استبعدها **بيرُو** وغيَّرها الأخوان **جريم** تغييرًا أبعدها تقريبا

عن أن تُميّز. ولذا بقيت غير معروفة نسبيا بين قُرّاء حكايات الحوريات الغربيين[29].

قليل من قصص **بازيلي** التي سَردتُ قائمتَها كان لحبكاتها أسلاف أدبيون. غير أن حكايته "الشمس والقمر وتاليا" (صيغة **بازيلي** لحكاية "الجمال النائم") ذات سلسلة نسب أدبية طويلة. إنها مُشتقة من ترجمة إيطالية **لرومانس فرنسي** من العصور الوسطى المتأخرة، هو "بيرسيفورست"، وهو نفسه مُؤسَّس على أسلاف أسبان وقطالونيين. ولكن تلك الحكاية **البازيلية** ذات التاريخ كانت استثناء؛ لأن الغالبية العظمى من الحكايات المُقرّة ضمن حكايات الحوريات الحديثة، والتي أخذت أول هيئة لها على يد **بازيلي**، فعلت ذلك غالبا بإدماج الموتيفات سابقة الوجود، وليس بالانبثاق من حبكات سابقة الوجود بالطريقة التي فعلتها "الشمس والقمر وتاليا".

تبدو حبكات حكايات الحوريات التي كتبها **بازيلي** وكأنه تصورها في البدء باعتبارها وسائل نقل لفكاهته الهجائية وللمتعة المتواطئة لمستمعيه. أي إن الحكايات التي ظهرت حبكاتها أوّلاً في **بنتاميرون بازيلي** تبدو ضربًا من الحادثة الأدبية من حيث وجهها الأدائي.

فقدت كتابة **بازيلي** قبولها بعد أن كانت مفضلة في أيامه، إذ استقبلت الأجيال المتأخرة بلاغته الباروكية المنمقة على أنها طراز قديم. لكن موهبته السَّردية البنّاءة كانت من الضخامة حتى إن حكاياته- منزوعا منها إثارة صبي المدرسة والبلاغة المرتبطة بزمنها- ظلّت تمُدّ بحبكات مُحكَمة باقية استطاع الكُتّاب المتأخرون

تبنِّيها وتكييفها وفقًا لأغراضهم. وهذا بالتحديد ما حدث في باريس في أواخر القرن السابع عشر، عندما استعمل في البداية **بيرُّو** مع ابنة أخته **مدموازيل ليريتيه** حبكاته لإنتاج حكايات دمثة وحسنة السلوك يستقبلها رُوَّاد صالونات أواخر القرن السابع عشر ويجدون الأمرين: التنوع والقبول. (انظر الفصل الثالث).

كثيرًا ما سأل دارسو حكايات الحوريات أنفسهم ما إذا كان **بازيلي** على معرفة بحكايات **سترابارولا** الفينيسية. وقد يثير الدهشة إذا لم يكن على علم بها. فبعد كل شيء، عاش **بازيلي** في **ڤينيسيا** في السنوات المبكرة من القرن السابع عشر، في الوقت الذي كانت فيه مجموعة **سترابارولا** ما زالت موجودة طباعيا وتُباع، ولذا قد تكون حكاياته ميسورًا الوصول إليها. وقد يكون **بازيلي** ومعارفه علموا بمجموعة **استراباورلا**، ما دامت الكتب الفينيسية كانت تُوزّع في أنحاء شبه الجزيرة الإيطالية، وكانت **نابولي** نفسها مُستَهلكا رئيسيا للمطبوعات الفينيسية. غير أن حكايات **ستراباروﻻ** تختلف عن حكايات **بازيلي** في كثير من النواحي. لذا يكون من المعقول أن نتحوّل الآن إلى مَنْ سَكَّ حكايات الحوريات الأوروبية، جيوفان فرانشسكو **ستراباروﻻ**، الذي نَفَذَت أعماله من الرّاق الأدبي الكامن تحت **بازيلي**.

جيوفان فراشسكو ستراباورولا

الليالي اللطيفة Le Piacevoli Nutti

جيوفان فرانشسكو ستراباورولا هو من ابتكر حكايات الحوريات الصعودية، وتم هذا في نهاية حياته، عندما كان في أواخر سنوات عمره الستينية أو أوائل السبعينية. وفي فترة العقود الخمسة بين وصوله إلى **ڤينيسيا** في أوائل القرن السادس عشر وعودته إلى المشهد النشري في سنة 1551، عاش على الأرجح من الكتابة الشبحية باسم أحد الأفراد المشغولين من روّاد صالونات **ڤينيسيا**، إذْ إن جهده خلال ساعات النهار لا يترك له إلاّ قليلا من الوقت لكي يصقل مُلحة لامعة أو يؤلف قصيدة غزلية أنيقة يقدمها في الصالون. وقد اعتاش كثير من الكُتّاب في **ڤينيسيا** عصر النهضة على الأجر الذي يجنونه من العمل الاحترافي: مترجمين ومحررين وكُتاب أشباح. وتوضّح كتابة **ستراباورولا** نفسه أنه عرف **ڤينيسيا**، وخبِر الرائحة الكريهة الملازمة للفقر، وعرف النعومة الخادعة للثراء الضخم.

جمّع **ستراباورولا** قصصا في كتاب أطلق عليه "الليالي اللطيفة"، وقد بناه مُحتَذيًا "**ديكاميرون**" بوكاشيو، مع حدث خارجي يجلب مجموعة من الرجال والنساء معًا. ففي "الليالي اللطيفة" نجد

أوتّافيانو ماريا سفورزا وقد صُدم بالفقد المفاجئ والمزخرف قصصيا لسلطته السياسية في **ميلان**، يُقرِّر الانتقال إلى جزيرة **مورانو** مع ابنته ومجموعة من الأصدقاء[30]. (وقد اختار تلك الجزيرة أيضا مكانا لتجمع لحكي القصص، مُجَمِّع الحكايات المبكر **جيوفاني سيركامبي**، وتقع الجزيرة على بُعد مئات قليلة من الأمتار عن الشاطئ الشمالى لفينيسيا). توجد لدى **سترابارولا** ثلاث عشرة ليلة بدلا من عشرة **بوكاشيو**، وفي كل ليلة لديه خمس قصص، وأحيانا ست، إلاّ الليلة الثالثة عشرة التى أورد فيها ثلاث عشرة قصة. ويمكن اقتفاء أثر معظم قصص **سترابارولا** والوصول إلى أجداد لها معروفين، فقد أتى معظم القصص الثلاث عشرة في الليلة الثالثة عشرة من مُؤلَّف باللغة اللاتينية: "**نوفيلاّ**" Novellae (1520) **لجيرولامو مورليني**.

كان **سترابارولا** محافظًا بالمعني الحرفي للكلمة، أو مناصرًا للمحافظة، كما اعتنى أيضا برومانس وملاحم العصور الوسطى، وكذا بالامتدادات الأكثر قربا زمنيا لدائرة **أورلاندو** القصصية التي قام بها **أريوسطو**(*). وقد صنع **سترابارولا** من هذه المصادر عددا من حكايات الحوريات عن أمراء وأميرات سقطوا أو أُزيحوا من وضعهم الملكي، ثم يباشرون مغامرات تعيدهم في نهاية الأمر إلى قصر ما. فقد قاست بطلات مثل دورالشى (الليلة1، القصة 4) محنا

(*) أريوسطو، لودفيكو: شاعر إيطالي (1533 – 1474). وسيرد إشارة إلى "أورلاندو" فيما يلي من الفصل الرابع ص 195. (المترجم).

بالغة الصعوبة قبل أن تنجو وقد شارفت على الموت[31]. بينما قُطعت يدا بيانكابيلاّ في حكاية أخـــرى بســـبب زوجة أب مؤذية (الليلة 3، القصة 3)، غير أن السحر مكّنها من إنشاء فوري لمبنى مُجّهز كجزء من استراتيچية استعادة كسب زوجها واسترداد مكانتها في قصرها. كان من السمات المميزة لحكايات الحوريات الاستردادية أن أبطالها وبطلاتها، مثل بيانكابيلاّ، استخدموا السحر بشـــكل فعّال لتحقيق عودتهم إلى مراتبهم الملكية. كمـــا انطلق أبطال حكايات حوريات استردادية، من أمثال ليفوريتّو (الليلة 3، القصة 2) وجيّرينو (الليلة 5، القصة 1) إلى العالم معتمدين على مساعدين سحريين ذوي بأس واستُخدمت هداياهم بمهارة[32]. ومما يستحق التنويه هنا حول حكايات الحوريات عند **سترابارولا**، أن خصوم الأبطال والبطلات ليسوا من الأشرار دائما، كما هم في الحكايات الحديثة، ففي حكاية ليفوريتّو كان سلطان القاهرة مجرد أكبر سنا وأقل وسامة عمّا وهمت الزوجة.

أولج **سترابارولا** بين حكايات الحوريات الاستردادية، التي ولّفها من الرُّومانس الدارج، عددا من القصص التي ابتكرها حديثا: حكايات الحوريات الصعودية، رسم معظمها الابتلاء بلغة تصويرية. فواحدة من البطلات كان عليها أن تشارك خنزيرا في فراش زوجيتها[33]، وعانى بطل آخر من الاسقربوط وكان مكسوًا بالحرب إلى أن لعقته قطته حتى نَظُفَ[34]، وتحمّل آخرون الضرب من سادتهم[35]. هذه الأحوال البائسة التي كان يعيشها فقراء **ڤينيسيا**، كما تم تصويرها في مجموعة **سترابارولا** "الليالي اللطيفة"، تأكدت

بالدراسات الاجتماعية- التاريخية مثل دراستي **بريان بولان**: الأغنياء والفقراء في فينيسيا عصر النهضة" و"فقراء المدينة وفقراء الريف". وقد أورد **جويدو روجّيرو** معلومات عرضية عن ظروف المعيشة في "حدود الإيروس"(*) أثارت أيضا أحوال الحياة في فينيسيا القرن السادس عشر، وكذا البيانات التي وضّحها **روبرت دافيز** عن انحرافات الفقراء في "حرب القبضات". وما يُعلمنا إياه المؤرخون المحدثون توصّل إليه الحرفيون ممن يقرؤون ويكتبون، والذين عاشوا ضمن الاقتصاد التعاقدي السائد في **ڤينيسيا** منتصف القرن السادس عشر، وأدركوا أن الحلم بتحسين نصيبهم، بالنسبة لمعظمهم، هو مجرد حلم أو أمل أو رغبة.

طوّر **ستراباورلا**، في السنوات الأخيرة من أربعينيات القرن السادس عشر وأوائل خمسينياته، حبكة جديدة يخلِّف فيها الفقراء من العامة الفقر من ورائهم، ليس بالعمل الشاق، ولا بإغواء فتى أو فتاة أو امرأة من الأثرياء، ومن ثم الامتزاج بالسلّم الاجتماعي، وقطعا ليس بالزواج من النبالة الڤينيسية المنعزلة والمتعذر الوصول إليها. فقد كان ممنوعا على المستوى الفعلي والقانوني زواج أعضاء النبالة من خارج مجموعتهم المحددة قانونا منذ عشرينيات القرن السادس عشر. وعلى العكس من هذا عرضت قصص

(*) Eros : أصلا إله الحب عند الإغريق. أصبح في الدراسات الحديثة يشير عموما إلى النزوع إلى حب الحياة وممارستها الحسية، في مقابل الرغبة في الموت ونوازع الإهلاك. (المترجم).

سترابارولا إمكانية أن يتزوج فتى أو فتاة من الفقراء، بواسطة تدخل السِّحر، بأمير أو أميرة في بلاد نائية ويصير ثريًا.

كان السِّحر مُحيِّرًا في الحياة الواقعية بڤينيسيا عصر النهضة مثله مثل الزيجات متخطية الطبقات. كما لم يكن بفينيسيا أمراء وأميرات. وإنما كان الموجود بالفعل عدد قليل من العائلات النبيلة مرئيّة الثراء بين عدد ضخم من السكان الفقراء، معظمهم يقرؤون، ولهذا كانوا مستهلكين ممكنين لقصص هروبية يتوسط فيها السِّحر للعلو إلى النبالة عن طريق الزواج الذي يجلب الثروة إلى أبطالها القصصيين الفقراء.

كانت الحكاية الأولى في الليلة الحادية عشرة والمعروفة الآن بالعنوان "القطة ذات الحذاء العالي" هي الأكثر نجاحا من بين إبداعات **سترابارولا** الأدبية، إذا حكمنا باستمرار جماهيريتها لمدى زمن طويل. لوكان **سترابارولا** أعطى هذه الحكاية عنوانا لكان "كوستانتينو فورتوناتو" لأن هذا اسم بطلها الفقير. وقد أُعيد تشكيل قَدَر كوستانتينو بواسطة إحدى الحوريات اتخذت هيئة قطة رمادية مخططة. وقامت هذه القطة الخالية من المخالب بتزيين طريدة صغيرة وحملتها إلى الملك، وعززت إرادته الطيِّبة أكثر بمداهنة ماكرة. وحسّنت من مظهر سيدها مدقع الفقر بأن لعقت الجرب عن جلده القذر وحمّمته. وباستراتيجية تتطلع إلى مستقبله، توصلت إلى أن يكسوه الملك بنفسه بأردية ملكية. وأخيرا، قامت بتحايل بارع للفوز بموافقة الملك على زواج ابنته من كوستانتينو الذي لا يملك مليما. وانتهت عندما أفضى مزيد من الخداع، مضافا إليه رشّة

كبيرة من الحظ الحسن، إلى استقرار كوستانتينو في قلعة خاصة به.

ظهرت حكاية **سترابارولا** ظهورا مختصرا في مجموعة **بازيلي**، واكتسبت حياة في رواية **بيرّو** التي أعاد الاشتغال عليها بصورة صريحة، وانفجرت شعبيتها في القرن التاسع عشر بإنجلترا وفرنسا وألمانيا وأمريكا. وواصلت حكايات **سترابارولا** الأخرى، الصعودية والاستردادية، وجودها من خلال إعادات الاشتغال عليها التي قام بها المؤلفون الفرنسيون في أواخر القرن السابع عشر، ومن خلالهم انتقلت- كليًا أو جزئيًّا- إلى مأثور قصّ القصص الألماني.

من بين بطلات حكايات الحوريات الصعودية التي أبدعها **سترابارولا** توجد ملدينا المحببة، وإن افتقرت، في الليلة2، القصة التي سبق الإشارة إليها، وقد قبلت الزواج من خنزير قاتل وإن كان دون قصد، والذي يحب التمرغ في الوحل قبل توجهه إلى السرير[36]. ويوجد أيضا أدامنتينا في الليلة 5، القصة 2 التي لا يوجد بمنزلها كما هو واضح إلا كسرة خبز إلى أن تدخل دمية سحرية حياتها، وتتبرز ذهبا، وتوصلها إلى الزواج من ملك[37].

ويشمل أبطال حكايات الحوريات الصعودية التي أبدعها **سترابارولا** بترو الأحمق (فقير وغبي وقبيح وفاسد الخُلق، إلى أن يتحسّن بصورة ملحوظة في المظهر والذكاء والسلوك بواسطة أميرته) وديونجي (الليلة 8، القصة 4) فاتر الهمة في تعلم حرفة،

لكنه مَهَرَ في اكتساب السِّحر (رغم أنه عانى كثيرا من الضرب قبل أن يحصل أيضا على عروس ملكية بواسطة السحر)[38]. والسِّحر هو الذي يحوِّل كوستانتينو (الليلة 11، القصة 1) إلى الوسامة عندما تلعقه قطته الحورية وتنظِّفه.

الشخصيات الأخرى في حكايات الحوريات الصعودية تنتقل ببساطة مباشرة من حالة الإفقار إلى غرفة نوم ملكية. ويُلمح هذا الصعود الاجتماعي المُسَرَّع إلى أن سترابارولا وجّه حكاياته نحو القُرّاء الفقراء الذين شابهوا أبطال وبطلات هذه القصص ويمكن أن يتماهوا معهم وأن يأملوا في مشاركتهم حظّهم الحسن. ولكن النسخ الباقية والمُجَلَّدة تجليدا ثريا من كتب سترابارولا تُبيِّن وجود قراء أثرياء أو ميسورين، وهؤلاء كان يمكنهم ببساطة الضحك من القلب على حبكات حكايات الحوريات الصعودية المنافية للعقل دون التماهي مع أبطالها وبطلاتها الفقراء.

مارس سترابارولا إنتاج العديد من حكايات الحوريات الصعودية غير المكتملة قبل أن يبدع "كوستانتينو فورتوناتو"، أول حكاية صعودية في العالم، تمثل ذروة إنجازه الأدبي، ولهذا تستحق الانتباه المدقق. إنها تبدأ بإخوة ثلاثة وأمهم المحتضرة التي لم يكن لديها إلا القليل لتوصي به: يأخذ الاثنان الكبار، خسيسا النفس، طشت العجين ولوح المُعجَّنات، ويأخذ الأصغر قطَّة. على أية حال، لم تكن القطة إلا حورية متنكرّة شرعت على الفور في تحسين

نصيب كوستانتينو غير المحظوظ. في البداية عملت على أن تفوز بحظوة الملك بهدايا من الطرائد البرية التي صادتها ببراعة، ثم نسّقت لقاء بين الملك وكوستانتينو. وقامت بتنظيفه وإلباسه ثيابا ملكية، فأسر كوستانتينو قلب ابنة الملك، ومَهَرها الملك بسخاء(*)، وتزوّجا في الحال. وقامت القطة من جانبها بتأمين قلعة لإقامة المتزوجَيْن حديثا. وأنهى **سترابارولا** قصته على النحو التالي: "لم يمض زمن طويل بعد ذلك" وتوفي والد الأميرة، فهلل الناس وصاحوا لاختيار كوستانتينو ملكًا عليهم بما أنه متزوّج **باليزيتّا** ابنة الملك الراحل، الذي حكم المملكة بحق الوراثة. وبهذه الوسائل ارتفع كوستانتينو من الفقر، بل التسول؛ لأن يُصبح ملكا ذا سطوة، وعاش زمنا طويلا مع اليزيتّا زوجته، وخلّفا أولادهما لوراثة المملكة".

تحمل قصة **سترابارولا** بعض الشبه مع القصة الموجودة في إنجلترا "دِكّ ويتنجتون" التي تدور حول فتى فقير وقطة وإحراز ثروة عظيمة. غير أن دِكّ ويتنجتون الذي أبحر مع قطته وخلّص مملكة أحد السلاطين من الفئران (أو الجرذان، حسب الروايات) تلقّى ثروته نظير أداء عمل تم بشكل جيد. وعندما عاد غنيا إلى الديار تزوّج، وفي النهاية صار اللورد عمدة لندن. يوجد في كل

(*) وفق عادات الزواج الشائعة في أوروبا الغربية يقدم والد العروسة، أو من يقوم مقامه، إلى العريس هبة عينية أو مالية تُعتبر "دوطة" أو مهرا. (المترجم).

من القصتين: "دِكّ ويتنجتون" و"كوستانتينو فورتناتو" بطل فقير وقطة تكون وسيطا للحصول على الثروة، وكلا البطلين يتزوج ويصعد إلى مكانة ذات شأن. ولكن من جهة أخرى، لا يوجد في الحكاية الإنجليزية "دِك ويتنجتون" سحر، بالمعنى الجوهري للسحر، حيث إن قطته فعلت ببساطة ما تفعله القطط، وبالتحديد مطاردة الفئران (أو الجرذان) والإمساك بها وأكلها، مع إنها كانت بأعداد كبيرة باعتراف الجميع. أما في "كوستانتينو"، فيمكن القول أنها قطة سحرية تلك التي توجّه الأحداث وبالسحر تتحول إلى هيئة غول يمدّ بقصر. غير أن الفروق الحقيقية تقع في الترتيب الذي تحدث به الأشياء. تحقيق دِكْ ويتنجتون الثروة تمّ بصورة واقعية قبل أن يتزوج، مشهد يتسق مع الممارسة الاجتماعية في العصر الوسيط والحديث المبكر. وفي الجهة الأخرى، يوجد في كوستانتيتو **سترابارولا** بطل شديد الفقر حصل على ثروته بالزواج من أميرة عن طريق السحر، وهو ما لا يتسق إطلاقا مع معايير الممارسة الاجتماعية في عصر النهضة.

تحديد التتابع المشهدي في حكايات **سترابارولا** الحورية الصعودية يتوالى كالتالي:

الفقر ← السحر ← الزواج ← الثروة

هذا التتابع، الذي أنتج خط حبكة جديدة كلية، يمثل واقعة نادرة في التاريخ السَّردي. لقد كان من ابتكار **ستراباورولا**، وكان إسهامه العظيم في التقاليد الأدبية الأوروبية.

وقع **ستراباورولا** في كثير من الأخطاء النصية، سواء في الحكاية الإطارية أو في قصصه التي أفلتت من التصحيح قبل نشر الكتاب، من مثل: تسقط أوراق الشجر في يناير، أو تُدعى شخصية باسم خاطئ، أو التكرار العَرضَي للمعلومات، أو الأسوأ أن تُحذَف. تُبيِّن العَجَلة في التحرير، الواضحة في كل مكان، أنه لم يكن هناك محرر ضبَّط المخطوطة قبل انتقالها إلى المطبعة. إلا أن ما حققه **ستراباورولا** من خلق لخط حبكة ثوري يرجُح كثيرًا السقطات التي وقع فيها أسلوب الكتاب غير المتقن أحيانا.

لم يُنتج شيء مماثل لحكايات الحوريات الصعودية التي كتبها **ستراباورولا**، رغم البحث الشامل في ثنايا اللقاءات السحرية في ملاحم أورلاندو المبكرة لكل من "**بوياردو**" و "**أريوسطو**، ولا بالفحص المدقق للمطبوعات الدارجة الإيطالية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. الحكاية الوحيدة القريبة نسبيا، التي سبقت في التاريخ حكايات الحوريات الصعودية **لستراباورولا**، هي طبعة فينيسية من قصة تحمل عنوان "ليونبرونو".

ليونبرونو Lionbruno

رومانس دارج وليس حكاية حوريات

يُصور **ليونبرونو** قصة فتى يتزوّج من الطبقة الأعلى، وتحوي عددا كبيرًا من العناصر النمطية لحكايات الحوريات (من مثل العدد ثلاثة)؛ وابن أصغر؛ ومسخ فتاة جميلة (إلى طائر)؛ وإتمام رحلة طويلة في لحظات؛ المهامّ والمحاولات؛ وزفاف يوحّد فتى القصة الفقير مع فتاة من القصر.

ويبدو هذا شبيها بحكاية حوريات. إذْ إن الحبكة كما لُخِّصت تبدو مماثلة تماما لحكاية حوريات صعودية، غير أن فروقًا دالّة تفرق بين قصة "ليونبرونو" (1470) وبين الحكايات التي خلقها **سترابارولا** بعد ذلك بثمانين عاما. أب شديد الفقر يقدم ابنه ليونبرونو ذا السبع سنوات إلى الشيطان، في مقابل صيد وفير من السمك ومقادير من الذهب والفضة. على أية حال، ينقذ الصَّبيّ نفسه من سطوة الشيطان بعمل علامة الصليب. باختصار، بعد ذلك يحمل نسرٌ ليونبرونو بسرعة إلى قلعة بعيدة، ثم يتحول النسر إلى عذراء عمرها عشرة أعوام تُدعى مادونّا أكويلينا. وتبقى عذراء طوال الثمانية أعوام التالية، وفّرت فيها لليونبرونو "مدرسا علمه جيدا، كما تعلم كيفية استعمال السيف والمبارزة. ويُصبح بطلا شهيرا في استخدام الأسلحة، ولا يستطيع أحد أن يصمد لضرباته، لهذا كان كل فرد في ذلك البلد يقول "هذا لا بد أن يكون ابن كونت أو بارون، كم هو باسل، وكم هو وسيم الطّلعة".

عندما نضج ليونبرونو، وصار من الممكن أن يكون خطيبا مناسبا طلبت منه مادونا أكويلينا أن يتزوجها، ويوافق ليونبرونو ويصبحان زوجًا وزوجة. لم يكن السحر في هذه القصة هو الذي جعل ليونبرونو مقبولا في عيني مادونا أكويلينا الملكية، وإنما التجهيز الرفيع الذي تحقق بثماني سنوات من الدراسة المعُتَنى بها والممارســة. كما تختلف ليونبرونو عن حكــايات الحــوريات الصعودية الكلاسيكية كما وُجدت منذ **سترابارولا**، في المَوْضَعة السردية لزفاف البطل أو البطلة. ففي حكايات الحوريات الصّعودية يشكل الزفاف سمة تكون علامة على ذُرْوة القصة، بينما في ليونبرونو يقع زواج البطل في رُبع مسار الحكاية، وبعده تحدث أغلب كتلة مغامرات الحكاية.

تستخدم مغامرات ليونبرونو الموتيفات التي ستكون فيما بعد مخزون الصّنعة في أيّ من حكايات الحوريات الصعودية أو الاستردادية: الأبواب المسحورة، والخاتم السحري الذي يُحقِّق الرَّغبات، ورحلة العــودة للديار مُحــدَّدة الزّمن، والخَطْر (هُنا ألاّ يذكر البطل اسم زوجته للآخرين)، والانتقال اللحظي إلى مَحطٍّ ناءٍ، والعبور إلى ثقافة مُغايرة (غرناطة السَّراسين(*))، الحذاء العالي قاطع الفراسخ السبعة، وعباءة الإخفاء.

(*) Saracen : إحدى التسميات التي عممتها أوروبا الغربية في العصور الوسطى على العرب والمسلمين، وخاصة الذين يقطنون سواحل الجزء الغربي من حوض البحر المتوسط. (المترجم).

عندما يحلّ ليونبرونو في بلاط غرناطة يُدرج في قائمة المبارزات ضد مُحارب سراسيني. ولماّ تشاور ملك السراسنة مع باروناته حول ليونبرونو، كان لديهم شكوك لا تُشابه ما يحدث في حكايات الحوريات. تساءل البارونات بحكمة دنيوية: "ما الذي تعرفه عن هذا الشخص؟". واعترضوا "لأنه لا يبدو عليه أنه من فئة نبيلة تجعله كُفئًا لنا، رغم أنه شجاع وفائق البراعة..."

لا تَبْني حكايات الحوريات الصّعودية اعتراضاتها على بطل طموح بناء على مسببات واقعية من هذا القبيل. بل أكثر من هذا، إذْ إن الاعتراضات في حكايات الحوريات يقوم – نمطيا – بإطلاقها شخصية تجسّد الشرّ الفطير، شخصيات من مثل: زوجة زائفة وغيورة، أو حماة كريهة، أو زوجة ضاغنة، أو ملكة آكلة للحم البشر. وكانت العوائق في حكايات الحوريات تتجاهل، أو تلتف حول، الاعتراضات الاجتماعية ضد الزواج المتجاوز للحدود الطبقية وذلك بإسقاطها على شخصيات من خارج الديار. غير أنه لم يكن قد وُجد بعد، في عام 1470، عالم حكايات الحوريات الصعودية التي أبدعها **ستراباورولا**. ومن ثمّ كان سعي البارونات وتخطيطهم للتوصل إلى حقيقة المحارب المجهول. وقالوا: ليُطلب من كل شخص يدّعي شيئا إظهار الدليل على وجوده الفعلي". وسيق ليونبرونو من خلال هذه الوسيلة الفنيّة لكي يُعلن انتماءه إلى مادونا أكويلينا خشية فَقْد رأسه. وحيث إنه كان من المحظور جهره باسمها؛ لذا فإن إعلانه فكّ العروة التي تربط بينهما، وبذا لا يخسر

ليونبرونو زوجته فقط، وإنما أيضا الحظوة التى نالها ببسالة في مباراة غرناطة.

ينتهي الجزء الأول من سرد ليونبرونو بانسحاب السِّحر من بطله ووقوعه بين أيدي عصابة من اللصوص؛ ولأن النصّ المطبوع يحوي داخله علامات تدل على طريقة التقديم الأدائي الشفهي، نجد النصّ يوقف الجزء الأول عند هذه النقطة للقيام باستراحة – قد تكون لتناول الغداء أو احتساء المشروبات، وربما لتجميع العملات من المستمعين أو بيع نسخة من النصّ المطبوع، لقراءته فيما بعد، للأفراد الذين يتوَجَّب عليهم الانصراف إلى شئونهم.

استمر رومانس ليونبرونو موجودا في العالم الحديث باعتباره نصًّا مطبوعا، ولكنه يحوي داخله الدليل على أنه كان يُؤدَّى شفهيا في عروض للعموم. وهذه الصلة الوثيقة بين المكتوب من مؤلف بعينه وبين الأداء المنطوق للعموم لها موازيات كثيرة موجودة في الفترة الحديثة المبكرة. وقد وُجد كتابان من القرن السادس عشر يُقدّمان توصيات محددة لكيفية رواية قصة وأي القصص تُختار للحكي (المُفَضّل منها مأخوذ من ديكاميرون بوكاشيو) عند الاستدعاء لتقديم التسلية في البلاط أو بين أعضاء الأكاديمية وضيوفهم. أول الكتابين: "كتاب **رجل الحاشية**" (1528) **لبالداسّار كاستليوني**؛ وثانيها: "**حوار حول الألعاب**" **لجيرولامو بارجاليي** (مكتوب في 1563، والنشرة الأولى 1572). ولم تكن رواية القصص للعموم من أعمال مكتوبة لتزجية الوقت مقتصرة على

الفئات المتميزة. إذْ يُورد **رودولف شنْدا** الدليل على "الأهمية الرّئيسية للانتشار الشفهي للمادة المطبوعة" بين غير مُتقني المعرفة بالكتابة والقراءة في عدد من المواقع الأوروبية [39].

في الجزء الثاني من ليونبرونو نعرف أن اللصوص الذين وقع بين أيديهم قتلوا تاجرين وسرقوا نقودهما وحصلوا على أداتين سحريتين: عباءة الإخفاء وزوج من حذاء عالي الساقين قاطع لسبعة فراسخ [في الخطوة الواحدة]. تشاجر اللصوص عند تقسيم غنيمتهم وطلبوا من ليونبرونو الحكم بينهم. ارتدى العباءة ولبس الحذاء، الآن، وقد أصبح غير مرئي أسرع في طريقه هاربا بالنقود المسروقة.

يتلو ذلك بحث ليونبرونو عن مادونّا أكويلينا المفقودة. وهو بحث مفعم بالمهام المستحيلة التي أتمها بمعونة من المسيح والعذراء مريم، وبراهب عجوز، وبملاك من السماء، وبالريح الجنوب شرقية، وبالحذاء قاطع السبعة فراسخ بالطبع. وأخيرا، عندما يعثر ليونبرونو على قلعة مادونّا أكويلينا، يقترب منها وهو غير مرئي مرتديا عباءة الإخفاء. ويقبلها لكي يذكرها بنفسه. يسمعها تندب فراقهما، وهو ما زال غير مرئي. وفي النهاية، تدركه "وبكل الحب الصادق يُلقيان ذارعيهما حول بعضهما البعض، وعلى ذاك السرير صنعا سلامهما".

ومشهد النعيم الزواجي هذا، الذي صنع فيه ليونبرونو ومادونّا أكويلينا سلامهما الواحد مع الآخر على سرير عرسهما، وإن كان يُنهي سرد ليونبرونو، فإنه لا يجعل منه حكاية حوريات، وإنما هو

رومانس من العصر الوسيط. لو جُرِّد إلى عظامه العارية، يُمكن تقديمه في مدى زمني مُختصر نسبيا إلى جمهور كان في كل الاحتمالات مُكوِّنًا أساسًا من مُستمعين حضريين يأخذون راحتهم خلال استراحة من العمل.

ليس ليونبرونو حكاية حوريات، كما أنه ليس حكاية حوريات صعودية، ولا هو من نوع الحكاية التي تعود إلى القرن التاسع، تلك الحكاية التي تم التنبؤ فيها بأن ابنة الملك سليمان ستتزوّج فتيٍ لا يملك مليما[40]. ويحدث الزواج كما قالت النبوءة، ولكن ما تبيِّنه الزيجة بين غير المتكافئين اجتماعيا لم يكن أن الفتى الفقير يمكن أن يتزوج أميرة، وإنما أنه من خلال إرادة الله لا شيء مستحيل[41].

لن نجد حكايات حوريات صعودية مهما حفرنا في راقات البقايا الأدبية قبل **سترابارولا**. لا توجد حكاية واحدة متزامنة مع ليونبرونو أو قبله، ولا متعاصرة مع مجموعة حكايات الحوريات الصعودية والاستردادية في "الليالي اللطيفة" **لسترابارولا**.

أما إذا عنينا حكايات الحوريات الاستردادية، فقد كانت الرومانسات المطوّلة هي الأكثر غزارة في ذلك العهد، وقد تحول بعضها إلى حكايات حوريات استردادية فيما بعد. وعلى أية حال، لم يوجد قبل **سترابارولا** إلا حكاية واحدة كانت في شكل مختصر واف ليمكن اعتبارها من أقارب حكايات الحوريات الاستردادية التي كتبها **سترابارولا**. وقد أُطلق عليها **"أسيناريوس"**، وكانت اختصارا مقصودا لرومانس أطول مبني لكي يكون كتابا مدرسيا

في اللغة اللاتينية، وكان موجزها مقتنـــى مـــن مقتنيـــات حجـــرة الدراسة[42].

وقد استمرت في الوجود أيضا حكايات سحرية مختصرة داخل مجموعات حكايات المواعظ من العصر الوسيط. في أحوال كثيرة أدمجت الموتيفات التي ستُصبح فيما بعد مألوفة من خلال ظهورها في حكايات الحوريات في العصر الحديث المبكر، مع مسيحية خلاصية إعجازية سحريا كلية الوجود. لقد حكى وُعَّاظ العصر الوسيط الحكايات التي تقوِّي الاعتقاد الديني، ولكن المرء يبحث دون طائل بين آلاف الحكايات الوعظية الأوروبية للعثور على حكاية حوريات صعودية واحدة.

كانت موتيفات حكاية الحوريات موجودة بغزارة في العصر الوسيط المتأخر، كما هو واضح من عباءة الإخفاء والحذاء قاطع السبع فراسخ اللذين حازهما ليونبرونو. والمثْل صحيح في (مقلوب) موتيف حديث آخر: المرأة الشرسة التي يتوَجَّب تقبيلها في رواية "أورانيا" **لجوليا بيولينا**. لكن رغم وجود موتيفات حكايات الحوريات الواحد تلو الآخر، فإنه لم يتم تأليف حكاية حوريات صعودية واحدة إلى أن أنتج **جيوڤان فرانشسكو سترابارولا** أول حكاية منها في أوروبا. غير أن هذا التصوُّر البسيط كان إما لم يوضع في الحُسبان أو تم التنازع حوله بين أجيال دارسي حكايات الحوريات، كما سيُبَيِّن الفصل النهائي.

الفصل الخامس

تاريخ جديد

تاريخ جديد

إذا تطلعنا إلى الأمام ناظرين نحو مستقبل حكاية الحوريات نلاحظ اتساع ظاهرة نشر المطبوعات التي تحوي حكايات حوريات ناقلة إياها من مكان إلى آخر. كما استمرت في الوجود خادمات البيوت، وكذلك الجماعة الشعبية كلية الوجود والغامضة، ولكن بوصفهم مُستَهلكين لحكايات الجنيّات لا بوصفهم مُنتِجين لها.

يُبيّن تاريخ نشر حكايات الجنيات أن هذه القصص ارتبطت في المقام الأول بالطبقات الكاتبة [متقني المعرفة بالقراءة والكتابة]، وثانويا بالأقل معرفة بالقراءة والكتابة من عامة الناس. لقد بدأ كتاب "حكايات الحوريات" (1697) **لمدام دالنوي** كمؤلَّف ذي أربعة مجلدات وكانت نقاطه المرجعية الداخلية أحادية الاتجاه نحو الطبقة العليا، ولكن خلال جيل واحد زوّدت "المكتبة الزرقاء" سوق القارئين الأبسط والأفقر عموما بمطبوعات رخيصة مُفْردة من قصص **مدام دالنوي**. وتكررت العملية نفسها بتفصيل أكبر ومع إحداث تغييرات نصّية أكثر في بريطانيا. فقد طُبعت هناك حكايات **مدام دالنوي**، مترجمة إلى الإنجليزية، مرتين. مَرَّة لقارئي الطبقة العليا، وتوجهها إلى هؤلاء القُرَّاء واضح في مقدمتها بصورة لا لبس فيها. كما ظهرت ترجمة أخرى أعُيد الاشتغال فيها على النصّ، موجهة إلى زوجات التجار، مع إجراء التنقيحات الملائمة

لقُرَّاء أقل علوًا. وقد صدرت بواسطة تنويعة من الناشرين في السنوات العشرين التالية. وظهرت كذلك ترجمة ثالثة مُهَذَّبة ومُبَسَّطة قصد بها القُرَّاء المتواضعين. (فقط بعد أن أثبتت حكايات الحوريات نجاحها في تجارة الكتب الرخيصة، قامت في لندن مؤسسة الناشرة **ماري كوبر**، وكذا الناشر المعروف في مجال كتب الأطفال **جون نيوبري**، بتبنٍي نشرها للقُرَّاء الصغار)[1].

ما هـو دور الشـعب - إذًا - في ابتكـار [نـوع] حكايات الحوريات؟ بالرغم من وجود كثير من الآراء القطعية والافتراضات في بواكير العصر الحديث التي تعزو إنتاج حكايات الحوريات إلى جموع العامة من الأميين، فإن الدليل الموثق يُبَيِّن عكس ذلك، وكذلك وجود الريفيين المستمعين مِمَّن يتلقون القصص يقرؤها عليهم بصوت مرتفع العارفون بالقراءة والكتابة. وقد كرّر **رودولف شِنْدا** تبيان هذا في دراسته للسرد الأوروبي "**من الفم إلى الأذن**" (1993)، مُقتَبِسا العديد من الشواهد التي كان يقوم فيها مُعَلِّم الحشود التنويري **رودولف زاخارياس بيكر** بقراءات بصوت مرتفع في البلدات والقرى[2]. وقد ميّز **شِنْدا** بين ضروب عديدة من اكتساب الأميين المعرفة بالقصص المطبوعة، وخلال هذا أطلق على ممارسة القراءة لغير القادرين على القراءة بأنفسهم اصطلاح "عملية نصف - كتابية"، وعلى إعادة القاصّ رواية مادة سبق له قراءتها "عملية نصف - شفهية"[3]. وتلعب الكتب في كلتا العمليتين دورًا مركزيا بصورة ظاهرة.

ويرد في التاريخ المبكر من جمع الأخوين **جريم** لحكاياتهما إشارات إلى وجود كتب كانت في متناول الطبقات المتوسطة والعليا. وأكثر إخباريي **جريم** وفرة في رواية حكايات الحوريات كانوا من قُرّاء الكتب من أبناء الطبقة الوسطى والوسطى العليا. (للتذكرة: أناقش هنا حكايات الحوريات وليس الحكايات الشعبية، انظر الفصل الأول بخصوص التمييز المؤسس لهذه المناقشة). وفي ثلاثينيات القرن التاسع عشر، بعد أن نشر الأخوان **جريم** الطبعات الكبيرة الأولى والثانية والثالثة من "حكايات للبيوت والأطفال"، وكذا الطبعات الصغيرة الأولى والثانية والثالثة، جرى انتخاب حكايات من مجموعتهما وتقديمها في كتب المطالعة بالمدارس الأوَّلية الألمانية. وقد بيَّنت **إنجريد تومكوفياك** كيف أثَّرت هذه الحكايات في أجيال الأطفال الألمان، الذين استظهروها في كثير من الأحوال باعتبارها فرضًا فصليا أنموذجيا[4]. وصارت حكايات **جريم** مع القرن العشرين مُكوِّنا في الطفولة الألمانية لا يُناقش[5].

لم يتم حتى الآن إجراء دراسات نظامية واسعة النطاق للنظام المدرسي الاستعماري ولكتب النصوص المستعملة في مدارس المستعمرات، غير أن الأحاديث غير الرسمية تشير إلى أن الكتب المدرسية المستخدمة في المدارس التي أنشأتها الحكومات الاستعمارية الأوروبية قد نشرت المعايير الوطنية بالنسبة لحكايات الحوريات في أفريقيا وآسيا وجزر البحر الكاريبي بطريقة قريبة إلى حد كبير من الطريقة التي انتقلت بها الكتب الرخيصة حاملة حكايات الحوريات الفرنسية إلى كندا الفرنسية وإلى داخل جيوب المستوطنين الفرنسيين على طول مجرى نهر المسيسبي[6].

نواتج تاريخ لحكايات الحوريات أساسه الكُتب

ترتبت نواتج شاملة على إقامة تاريخ لحكايات الحوريات مؤسس على تتبع وجود مؤلفين ذوي أسماء محددة، وعلى تتبع حركة انتقال الكتب. وكانت النواتج السياسية في المقام الأول منها، وكانت مركزية في صياغة بلاغة الأخوين **جريم** المرتبطة بأجندة القرن التاسع عشر السياسية. لقد كانت أجندة فكرية ذات نواتج في العالم الواقعي، حيث إن أجزاء كبيرة منها كانت مُتبنَّاة من الحكومة البروسية نفسها التي ساندت الأخوين جريم منذ العام 1840 وما بعده. لقد تمسَّك الأخوان **جريم** بتلك اللغة التي تحددت قوميا، وهي نظرة تُقِرّ الاندماج السياسـي لمقاطعة شلسفيج – هولشتين، الواقعة تحت حكم الدانمرك، ضمن بروسيا الناطقة بالألمانية، ذلك أن سكان شلسفيج – هولشتين يتحدثون لغة قضى **ياكوب جريم** بأنها أكثر ألمانية من أن تكون دانمركية.

المجال الثاني ذو الصلة، والذي يمكن في نطاقه أن يكون هناك تأثير لمراجعة الاعتقاد في الأصل الشعبي لحكايات الحوريات، وهو ما اعتقده الأخوان **جريم** أن معرفة فرد بقصص مختصرة (Märchen) يُبرهن على وجود تراث شعبي قومي مشترك هو الذي ولَّد تلك القصص. أي إن **ياكوب وڤيلهلم** افترضا أن معرفة شخص مفرد بحكاية تؤكد وجود معرفة متشاركة بتلك

الحكاية بين كل السكان الذين جاء من بينهم ذلك الشخص. لم يختبر الأخوان **جريم** هذا الافتراض، ولم يقم الدارسون المتأخرون بالتحقق منه، ومع ذلك اعتنقه الفولكلوريون على المستوى الدولي. لقد كان سهلا بالنسبة للأخوين **جريم** أن يتحققا من وجود علاقة بين شخص قرأ قصة في كتاب وشخص يستذكرها ويُعيد حكيها فيما بعد إليهما، كان عليهما فقط أن يسألا إخبارييهما بضعة أسئلة عن عاداتهم القرائية الحالية أو المبكرة. ولكن، بما أن كلا من الأخوين **جريم** كان وطيد الاقتناع بأن الحكايات التي سمعاها نتجت عن سلسلة بطول قرون من التناقل الشفهي غير المنقطع منذ الماضي القديم؛ لذا لم يُفكرا قط بسؤال إخبارييهما- سواء عموما أو بصورة خاصة – من أين تعلموا القصص التي رووها للأخوين.

إن تاريخا لحكايات الحوريات مؤسس على الكتاب هو القادر على شرح الظاهرة الملاحظة عن وجود روايات متشابهة أو متطابقة من القصة نفسها يرويها رواة قصص مختلفون. فقد تكررت ملاحظة جامعين ميدانيين لحكايات الحوريات من الأوروبيين والأمريكيين وجود تماثلات في المفردات والعبارات في قصة بعينها، حتى عندما تُروى القصة نفسها من فردين مختلفين أو ثلاثة. وقد قادت هذه الملاحظة الفولكوريين في الماضي للتفكير حول قوى الذاكرة الشعبية، واستنتج معظمهم أن مثل هذه التشابهات تُبيِّن أن الذاكرة الشعبية ثابتة ومكتملة. والحق، أن الأخوين **جريم** نفسيهما استنتجا أن بساطة حياة الناس البسطاء هي التي مكنتهم من

المحافظة على قصة دون تغييرها. وقد أثيرت مسألة الذاكرة الشعبية في الحالة الشهيرة عندما وُجد أن المحكيّات الفرنسية من أواخر القرن التاسع عشر من "ذات قلنسوة الركوب الحمراء" متوافقة في كل التفاصيل مع نصّ **شارل بيرّو** السابق بمائتي سنة تقريبا. ومع ذلك فإن التاريخ المؤسس على الكتب، من كثير من الوجوه هو الذي يوفر شرحا أفضل للمحكيات المتشابهة أو المتطابقة مع قصة مفردة. ويدعم ذلك حضور نصوص بعينها، في أماكن بعينها، في أزمان بعينها، على سبيل المثال: النصوص الموجودة في المدارس ليستظهرها الأطفال، أو في المدن، حيث تنشرها الصحيفة المحلية، أو في البيوت، حيث يوجد كتاب دارج يتنقل بين بيوت عديدة. فالأرجح أن تكون التبادلات القصصية داخل الدول التى تتم بواسطة المدارس والصحف والكتب هي المسئولة عن المدى الذي ينتشر فيه كيان من حكايات الحوريات داخل أي مجتمع، سواء كان هذا المجتمع دانماركيا أو نرويجيا أو سويديا أو فنلنديا أو روسيا أو أي بلد في جنوب أوروبا وجنوب شرقيها. أما تشابهات حبكات الحوريات على المستوى الدولي فالأكثر منطقية أن تكون قد تمت بواسطة انتقال الكتاب عن أن تكون قد حدثت بواسطة التناقل الشفهي. إن كثيرا من حبكات حكايات الحوريات الفرنسية وُلدت جنوب جبال الألب في **ڤينيسيا** وفي ظل جبل فيزوف في **نابلي**.

على مستوى أكبر، يمكن شرح الانتشار الدولي لحكايات الحوريات اعتمادا على تاريخ يضع في اعتباره هيمنة الابتكار الإيطالي، والتحرير الفرنسي، وإعادة التحرير الألمانية التي أخذت مكانا في سياق آليّات (ميكانيزمات) تجارية داخل شبكة توزيع الكتب. ويمكن التعرّف على وصول حكايات الحوريات إلى موقع جديد، ويتم توثيق وجودها به، بترافقه مع وصول الكتب التي تحمل حكايات الحوريات تلك. والأرجح أن الحدث بالغ الدرامية كان وصول حكايات الحوريات البازيلية إلى فرنسا ووقوعها بين يدي طابعها وناشرها أنطونيو/أنطوان **بوليفون** في السنوات الأخيرة من ثمانينيات القرن السابع عشر أو أوائل تسعينياته، بعدها مباشرة بدأ **شارل بيرّو ومدموازيل ليريتيه** وآخرون في إعادة خلق كثير من الحكايات نفسها.

يكسر تاريخ حكايات الحوريات المعتمد على الكتب الأساسات التي أقام عليها كثير من علماء النفس تأويلاتهم ذات القصد لحكايات الحوريات. فعالم مثل **برونو بتلهايم**، وإن لم يقل بفكرة الشعب العريض المجهول مؤلفًا مطلقا لحكايات الحوريات، فإن فكرته عن أن حكايات الحوريات تمثل وجوها جوهرية للنفس البشرية يجب مراجعتها. وقد تُفهم حكايات الحوريات على نحو أفضل لو تعاملنا معها ليس باعتبارها تعبيرا مباشرا دون توسط عن الحاجة العاطفية للكائنات البشرية، وإنما باعتبار أن وعي الناس أو

لا وعيهم يندمج في الحكايات التي تناسب احتياجاتهم، وهي التي يتعرّف عليها المورِّدون بعيدو النظر ويستجيبون لها[7]. ويظـــل هناك رابطة قريبة- بل حميمة- باقية بين حكايات الحوريات والجمهور؛ لذا فإن النتيجة النهائية تظل: الجماهيرية غير العادية لحكايات حوريات بعينها. لكن الآليات (الميكانيزمات) التي تُفهم بها الجماهيرية الواسعة تأتي مختلفة بقدر مُعتبَر في الشرح المؤسَّس على الكتب.

تسويق حكايات الحوريات عنصر مفتاحي في تاريخها. وإذا قيست الحكايات بمدى استهلاك الجمهور لها، فإن قابليتها للتسويق تعد شكلا غير مباشر، أكثر منه شكلا مباشرا[8]، من الدليل على الأشواق البشرية والآمال الفردية كما تم التعبير عنها في حكايات للحوريات محددة. ولكن اعتبار تعدد طبعات حكايات الحوريات وإعادات طبعها معيارا للقبول الجماهيري، بل أكثر من ذلك، اعتبار الاستهلاك العمومي لحكايات الحوريات، دليلا في منطقة من الدراســـة، حيث أصبح الدليل فيها – حقيقة – شديد الندرة منذ زمن طويل[9].

ما زلنا نجهل أشياء كثيرة عن حكايات الحوريات فيما يخص تاريخ طباعة الكتب ونشرها. على سبيل المثال: لا نعرف بالتحديد عدد النسخ التي أنتجتها كل طبعة في القرون الماضية، مع أن طباعة ألف نسخة في الطبعة الواحدة اتخذت قاعدة بالنسبة لكتب

السوق عموما. ومن ناحية أخرى، تكشف إعادات الطبع عن قدر كبير من تفصيلات تتعلق بالجمهور. فالناس يشترون الكتب التي تخاطب أحوالهم، وهذا يجذبهم بطريقة أو بأخرى، أو التي زكّاها لهم أصدقاؤهم ومعارفهم وأقاربهم، وقبل كل شيء، الناس يشترون الكتب التي يودّونها. وقد كانت كتب حكايات الحوريات تشترى بأعداد متزايدة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ومع اتساع تسويق حكايات الحوريات إلى جمهور متزايد الطلب مثلت حكايات الحوريات الصعودية قدرا متناميا من المحتوى الحكائي في كتب حكايات الحوريات. وعلى العموم، فإن هيمنة حكايات الحوريات الصعودية على الاستردادية تزايدت بانتظام في القرون التاسع عشر والعشرين والواحد والعشرين.

تفتح أي من الملاحظات حول مادة حكاية الحوريات الواقعية نافذة على ذائقة الجمهور في شراء كتب حكايات الحوريات، وكل واحدة منها تجعل هذه الذائقة قابلة للقياس بالأعداد المحتسبة من مبيعات الكتاب. ومادة حكاية الجنيّات الواقعية هي من قبيل: عدد كتب حكايات الحوريات التي تم طبعها، وعدد الكتب التي جرى طباعتها من كتاب لحكايات الحوريات بعينه، وعدد الترجمات التي تمت لقصة مفردة، وعدد الكتب التي تم إنتاجها في الطبعة الواحدة. وما زال مطلوبا إجراء الكثير من دراسات الحالة، غير أن الاتجاه أصبح واضحا ويتم توثيقه جيدا، كما تمّ في دراسة من مثل:

"العلاقة بين التقليدين: الشفهي **والأدبي** بوصفها تحديا للبحث في حكايات الحوريات الفنلندية" للدارس الفنلندي **ساتو أبو**. كما تُبين الدراسات على الطبعات الرخيصة، من مثل: كتب الجيب والصحف، أن المصادر المكتوبة تنشر معرفة واسعة بما كان مُعتبرا لزمن طويل مادة شفهية مأثورة. وقد تم توثيق هذا إلى حد بعيد في القرن التاسع عشر وأوائل العشرين في فنلندا وبريتاني وأيرلندا وإنجلترا(10). ومن البادي أن مزيدا من البحث سيؤكد هذه المعطيات الأولية.

كانت ملاحظات الفولكلوريين في القرنين التاسع عشر والعشرين في جانب كبير منها تقارير مدققة عن الحكايات التي عرفها إخباريوهم ورووها لهم (بالرغم من أنه يوجد جسم ضخم ومتنام من الدراسات التي توفرت على الطريقة التي حرّر بها الفولكلوريون في الماضي المادة التي جمعوها، والتي كانوا أحيانا يُغيّرونها جذريا). على أية حال، يعتمد فهم الفولكلوريين في أيامنا لكيفية التسجيل في الماضي على موقفهم النظري.

تشير الكميات المتنامية من الدلائل إلى أن مؤلفين معروفين هم من ابتكروا حكايات الحوريات، وأن ممارسات الطباعة والنشر كانت مركزية في انتشارها. يتطلب الدليل تلاؤما مع الإصرار المستمر بأن حكايات الحوريات نشأت بين قوم أميين، وأن حكايات الحوريات الموجودة في الكتب أفسدت المنتجات الشعبية النقية.

وبالمثل، القول بأن حبكة حكايات الحوريات ولغتها ثابتة يُبطَن افتراضا قاطعا لا يتساءل بأن تناقل الحكايات اعتمد على وسائل شفهية. هذا الافتراض لوَّن قوانين ونظريات السَّرد الشعبي وأوجد عائقا كبيرا لفهم تاريخ حكايات الحوريات على امتدادات طويلة من الزمن، بل لمسافات جغرافية أطول.

إن تغيّر بعض الحكايات مع الزمن في أسلوبها ومحتواها وبنائها واقعة جرى ملاحظتها، وهي ملاحظة تتنازع مع الافتراض القائل بأن حكايات الحوريات قد بقيت ثابتة ولا تتنوع على المدى الطويل. وقد أنتجت هاتان الملاحظتان المتنافستان تناقضا مركزيا في نظرية السرد الشعبي وتاريخه، وهو ما لم يكن في الحسبان منطقيا قط. إذْ كيف يكون الشعب هو المُنتِج والمتذكّر التام، وفي الوقت نفسه هو المُنوِّع والمُبدِّل؟

لقد كان **الأخوان جريم** هما من بدآ بالإمداد بالأسباب للقول بكمال زعماه لذاكرة الشعب، وبالرغم من أن أسبابهما فيها قليل من المعقولية فإنها كانت عدوانية متنازلة، وتبقى غير مدعّمة تجريبيا. وقد نمِّيت النظريات بغزارة لشرح التعارض بين الدليل على ثبات المحتوى وبين التغيّر في الأسلوب والمحتوى. إحداها تقول بأن قنوات التوصيل الصغيرة الشفهية تزوِّد بحالات متنافسة وبديلة في نقل السرد. ولكن هذا الضرب من النظرية ليس ضروريا حينما يُحافظ على المحتوى في كتاب مترجم أو عندما يُغَيَّر الأسلوب من أجل بيع الكتب في سوق جديد. إن ممارسات بيع الكتاب تشرح استمرارية المحتوى والتغيّر الأسلوبي بصورة أكثر فاعلية مما

تفعله نظرية عن قنوات التوصيل الصغرى الشفهية. إذْ إن قنوات التوصيل الصغرى نفسها، كما حددت مفهومها **لندا ديج** و **أ. فاسّونيي**، تحتسب بدقة لصالح دوران الروايات المختلفة المطبوعة من قصة واحدة في ثقافة بعينها. والواقع أن "قوانين" السرد الشعبي الموجودة تبقى مُثبَّتة، في معظم الحالات، إذا ما أُبدلت مسالك الكتاب بالطرق الشفهية التي افترضوا وجودها[11].

أما الفضيحة الحقيقية في التاريخ المُميز بالشفهية في الدراسات التقليدية لحكاية الجنيّات فقد كانت الأدلة فيما يخص أوضاع رواة القصص الأفراد. تخيَّل أحد رواة القصص من العميان وقد قُدِّم على أنه أنموذج دقيق للناقل الشفهي للتقاليد القصصية، فإنه يبقى – بسبب عماه – غير ملوث تماما من أي من مصادر للقصة الموجودة في كتاب. وقد أدى هذا النحو من "التأريخ" لأي من المصادر "الشفهية"، والاعتقاد الذي تم التراضي عليه بين الفولكلوريين، إلى إنتاج أكثر من راو قصصي غير ملوث تماما. الشاهد البالغ الدلالة على الحالة الموصوفة سابقا. ينطبق على راو قصصي أعمى في فنلندا عُرف **بسترومبرج** الأعمى. لقد صُنع من **سترومبرج** الأعمى فتى إعلانات عن النظرية القائلة بأنه تم تناقل حكايات الحوريات شفهيا، وأصبح عماه يدل على، ويفيد ضمنا، عدم القدرة على قراءة الحكايات التي حكاها وهو بالغ. غير أن حقائق حياة **سترومبرج** الأعمى كانت مختلفة بصورة غير ملائمة. فقد كان **سترومبرج** الشاب مُبصرا في طفولته وقارئا شرها قبل أن يصير أعمى في عمر عشر سنوات. الجزء الصادم

في تاريخ **سترومبرج** الأعمى أن الذين أرخوا له في البداية عرفوا بقراءته المبكرة وبعماه المتأخر وبضمير أوردوا تلك الحقائق في تقاريرهم. غير أن الباحثين الحريصين على إثبات وجود التناقل الشفهي محوا كل ذكر للقراءة في طفولة **سترومبرج** الأعمى. وقد ساق هذا التاريخ المميز الباحث الفنلندي **جَنْ هيرّانن** في مقال تحذيري بعنوان "رجل قبيح ضخم يبحث عن القصص" (1989) الذي يستحق القراءة المدققة.

وبقدر ما يكون الاعتناء بالتعريفات، فإن فصلا صارما للحكايات حــول الحوريات وحكــايات الحــوريات عن الحكايات الشعبية، ربما يُصبح له توابع أعظم؛ لأنها تتطلب تعرُّفا فعّالا للفروق بينها من حيث: الحبكات والشخصيات والتركيب والأداء، وفوق كل شيء، في تاريخ الأنواع الثلاثة.

نظريات أصول حكاية الحوريات

تعدّدت النظريات التي تتناول أصول الحكايات الشعبية وحكايات الحوريات وانتشارهما، وقد نما الأكثر تأثيرا منها في أواخر القرن التاسع عشر. فقد أطلَق ما سُمي المنهج الجغرافي- التاريخي ونمّاه **يوليان كرون** (1835 - 1888)، وطوّره ابنه **كارل كرون** (1863-1933). واتسم المنهج الجغرافي- التاريخي أنه يتطلّب استقصاء التفاصيل وأنه مدرسي في مجمله، فأنتج عددا ضخما من أعمال مرجعية مفيدة. وقد اعتمد المنهج الجغرافي- التاريخي على مفهوم التناقل الشفهي وولّد مفردات تُعطي ميزة للشفهية التي تُعلن إلى يومنا هذا أن الحكايات المطبوعة تمثّل "تلويثا" للشفهية "النقية".

الاعتقاد بأن التناقل الشفهي أسبق في الوجود وأنه يقبع تحت كل الحكايات التي حُكيت، بما فيها حكايات الحوريات، من الطبيعي أن يتبعه القول بأن إنشاء حكايات الحوريات تم بالضرورة بواسطة أهالي أميين، أو لا يكتبون، أو سابقين على الكتابة، أو عديمي الكتابة. وقد أنتجت تلك الضرورة المنطقية الفكرة القائلة بالتأليف الشعبي، وأن الحكايات التي ألفها الشعب نمت من التجربة الشعبية، ولذا اتحدت معها. وقد وصف **أرنولد فان جنّب** (1957 - 1873)

الحكايات بأنها تمثيلات شفهية لشعائر العبور الثقافية. على سبيل المثال، كانت رابونتزل في برجها، بالنسبة إليه، شاهدا على شعيرة: العزل عند الطمث. هل هناك مشكلة مع تسبيب **فان جنّب**؟ لقد كان عزل الفتاة عندما تبدأ فترة طمثها ممارسة لاحظها أنثروبولوجيو القرن العشرين في بعض الثقافات الغريبة، غير أن "رابونتزل" حكاية أوروبية. ولم تمارس العزل في برج عند الطمث أي من البنات البرجيات في "**تحوّلات**" "**أوفيد**"، ولا اللاتي كن في المجتمع النابولي، وهو الذي تمّ من داخله أول ظهور لحكاية رابونتزل. مع ذلك، فمنذ أن أتى **فان جنّب** بنظريته أصبح أي شيء أحمر يُؤوّل عادة على أنه سرد مرتبط شعائريا بالنضج الجنسي الأنثوي. وأصبح معطف "ذات قلنسوة الركوب الحمراء" مجازا ضخما في هذه المناقشات، وكذلك فعلت التفاحات الحمراء والوجنات الحمراء.

معظم النتائج التي توصّل إليها الفولكلوريون القائلون بالشفهية في القرنين التاسع عشر والعشرين كانت مؤسسة على الظواهر التي لاحظوها في الميدان. فقد وجدوا أن الناس يروون الحكايات نفسها، أو شبيهة لها، في مواقع متباعدة المسافات الواحدة عن الأخرى. هذه واقعة واضحة بما فيه الكفاية. ولكن لأنهم نظروا إلى دليلهم من خلال عدسة حرّفتها أجندات فولكلورية وقومية توصلوا إلى نتائج مُحرَّفة. ولم يوجد في نظرياتهم مكان للأصول التاريخية لحكايات الحوريات بين المؤلفين الحضريين، وإعادة إنتاج الحكايات

عن طريق ورش الطباعة وانتشار الحكايات على طول دروب بيع الكتب.

لقد بدأ الفولكلور على أنه دراسة مأثور الجماعات الشعبية، ومن هنا كان الاسم الذي اتخذه هذا الفرع من المعرفة لنفسه. وتضم دراسات الفولكلور اليوم موضوعات مختلفة جدا، من مثل: طرق إعداد الطعام، واستعمال الحيِّز، والعلاقات مع وسائط الاتصال [الميديا]. ونتيجة لهذا، تحتل دراسة حكايات الحوريات والحكايات الشعبية ركنا صغيرا نسبيا من دراسات الفولكور، ولا تشغل المسألة المتشابكة بخصوص أصول حكايات الحوريات وانتشارها إلاّ مساحة أصغر. ولأن حكايات الحوريات لم تعد تقع في مركز دراسات الفولكلور لم يتم إعادة فحص منظم لنظريات أصول حكايات الحوريات وانتشارها. وبالتبعية، فإن المفاهيم الخاصة بحكايات الحوريات، والتي يبلغ عمرها الآن قرنين من الزمان، ظلّت حية في الفولكلور، وبالمثل في الميادين ذات الصلة من مثل: الأدب والتاريخ وعلم النفس.

وقد أفقدت **العولمة**، في الوقت الحاضر، الأجندات القومية غلبتها على دارسي حكايات الحوريات والمؤسسات التي ترعاهم. وقد يتيح هذا أملاً بأن تؤخذ بالجدية الكافية الدلائل على أن أصول حكاية الحوريات تنتمي إلى الجماعة الحضرية، وأن مُنتجات حكايات الحوريات الأصيلة أنتجها أهل الحضر لأنفسهم. وبذا يبدأ الناس في مساءلة الأساطير القديمة.

على أية حال، فقد استمرت أرفف المكتبات تُزوَّد بالكتب التي تُردِّد النتائج التي توصل إليها ستة أجيال من دارسي حكاية الحوريات والحكاية الشعبية الذين يميزونهما بالشفهية. غير أن تلك النتائج لم تجمع ترابا. إنها تبقى في الواجهة وفي المركز؛ لأنها تزوِّد الدارسين الأدبيين والمؤرخين والجمهور العام "بحقائق" يؤسسون عليها تفكيرهم الخاص حول حكايات الحوريات. وقد كانت النتيجة المتحصلة من الكتب المؤلَّفة عن حكايات الحوريات إخبار القُراء بشكل نمطي بأن شابات هن اللاتي "روين" **لسترابارولا** قصص "الليالي اللطيفة"، وأن **بازيلي** "دوّن" قصص البنتاميرون التي روتها له جماعة من النساء العاميات، وأن مربيات البيوت هن اللاتي أمددن مؤلفي حكاية الحوريات الفرنسيين في أواخر القرن السابع عشر بالقصص التي "دونوها" بالمثل، وأن **الأخوين جريم** سجلا الحكايات من الشعب الألماني. والنتيجة هي القول بالانتماء لقطر مغاير لأي من حكايات الحوريات تتعارض مع صورة إبداعها الحضري الذي تم في القرنين السادس عشر والسابع عشر واستهلاكها الحضري في القرن العشرين.

تستَبدل المحاجّة الأساسية في هذا الكتاب القول بوجود "جماعة شعبية مجهولة" بمؤلفين أدبيين ذوي توجه مديني مثلنا. وتُحِلُّ كُتبا مطبوعة، باعتبارها الأساس في الانتشار، بدلا من الأفواه والآذان البشرية. وهذه المحاجة لها أسلاف. فقد ناقش شاب مسجل للدكتوراه في جامعة **جوتنجن** وهو **ف. ج. ف. براكلمان**، في سنة 1867، بأن قصص **سترابارولا** تُبَطِّن كثيرا من حكايات **الأخوين**

جريم. وما إن تأسست جمعيات للفولكلور، بعد جيل، في أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر، حتى نشأ جدل نشط بين الشفهيين وغير الشفهيين في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة. وكسب الشفهيون المباراة دون استثناء. ومع ذلك، فبعد جيل آخر، في عشرينيات وأوائل ثلاثينيات القرن العشرين جادل تشيكي مولود بالنمسا يُسمى **ألبرت ڤيسلسكي** قائلا بتاريخ مقلوب رأسا على عقب فيما يخص انتشار حكايات الحوريات. فقد أبدل فكرة الخلق والتناقل الشفهيين من الجماعة الشعبية بمفهوم للإبداع الأدبي وانتقال النصوص. غير أنه لم يكن لدى ألمانيا النازية، بذوقها الشعبوي، مكان تنمو فيه فكرة غير مبنيةٍ على الشعبية، ولذا فإنها تكون فكرة هرطقية خطرة. ومن ثم، سُخِف وضع **ڤيسلسكي** طوال السنوات السبعين التالية، وما زالت عبارة "مُخْيي **ڤيسلسكي**" تُعتبر طعنة نقدية مميتة.

يستكشف كثير من المعاصرين طرقا بديلة لفهم الكيفيات الشفهية التي تشكل جزءا لا يتجزأ من حكايات الحوريات المعتمدة. وقد استجمع **رودلف شِنْدا** نتائج سنوات دراسته للسرد الشفهي وحَوْصَلَها في "من الفم إلى الأذن" Von Mund Zu Ohr (1993) . ورغم أنه غير مُتوفرٍ بالإنجليزية إلاّ القليل من كتاباته، فإن فصلا مفتاحيا مــن بحثه المطــول عن طبيعة الشفهية نُشــر في ســـنة 2007 [12]. أما **سوزان ستيوارت**، الناقدة الأدبية الإنجليزية، فقد أخذت مسلكا مختلفا، بأن تبنت النظرة المسيطرة إلى شفهية حكايات الحوريات في دراستها "**جرائم الكتابة**: مسائل في منع انتشار

العرض" وصنفتها باعتبارها نوعا "مُعَتَّقا" distressed genre. وفي هذا كانت تستعمل مصطلحا مأخوذا من تشطيب الأثاث، وهي ممارسة كان يتم فيها دق قطعة أثاث مُصنَّعة حديثا بهراوات أو سلاسل إلى أن تكتسب مظهرا قديما. ومع أن مشايعتها للأصول الشفهية فكرة باطلة، كما أعتقد، فإن اصطلاحها "مُعَتَّق" يحدد بشكل جيد العملية التي أُخضِعَت لها حكايات الحوريات من المعلقين الحديثين، إما بسبب أنهم فكروا بأصالة أن حكايات الحوريات كانت تحفا أدبية قديمة تعود إلى طفولة البشرية، أو بسبب أنهم قصدوا إلى إعطاء الانطباع بأن هذا ما كانت عليه. وتشارك **إليزابيث هاريس** سوزان ستيوارت رؤيتها لحكايات الحوريات بوصفها نوعا اصطنع منتجوه عتاقة في إبداعهم، ولكن بالنسبة **لهاريس** فإن "المُقلِّدات التي وضعتها الثقافات الأدبية المتنوعة على اعتبار أنها هي المأثور أو الأصيل أو غير الكتابي" زوَّدتنا بنقطة انطلاق نحو تحليل الوسائل التي عَتَّق بواسطتها المؤلفون الحكايات التي أنشأوها[13]. وقد فحصت **ديان دوجاو** وضع **البالاد**(*) في سياق الطبع الرخيص، وكانت النتيجة التي توصلت إليها أن "الوقفة

(*) Ballad ترجم المصطلح كثير من الدارسين "موَّال قصصي"، غير أن هذه الترجمة هي للتقريب واستخدامها في سياقنا يؤذي الدلالة. وعموما، يشير المصطلح في الدراسات الشعبية إلى نوع شعري مُغنًّى يأخذ شكل قصيدة طويلة ذات أدوار قصيرة تتناول قصة مبنية عادة على حادثة ذائعة. وتشتهر تقاليد البالاد في التراث الإنجليزي خاصة. (المترجم).

الطويلة المُصيرَّة على شفهية المأثور الشعبي هي فكرة سياسية، وكانت تبسيطاتها المُبَالغ فيها في معظم الحالات مُضلِّلة في أحسن التقديرات"[14]. وما تحصلت عليه دوجاو ونتائجها بخصوص البلاد تتوازى مع تلك التي توصلتُ إليها بخصوص حكايات الحوريات، وهو ما ينبه إلى أن الزمن قد جاء لإعادة النظر في مسألة الشفهية بُرمّتها كوسيلة لازمة انتشرت بواسطتها حكايات الحوريات الأوروبية في أنحاء العالم. إن البزوغ البطيء للدلائل من تاريخ الطباعة والنشر هو الذي يمدنا بشرح جوهري ذي مصداقية ومتفوق على قرنين من نظريات حدسية كبرى تقول بشفهية تناقل الحكايات.

فوق كل شيء، إن تاريخا لحكايات الحوريات مؤسس على الكتب هو الذي يُبَيِّن أن حكايات الحوريات بزغت عندما انشطرت المدن، وأهالي المدينة ممن يقرأون ويكتبون، وكذا إمكانات المدينة، وأصبح هذا الانشطار حقيقة واقعة في حيوات الحضريين. وكانت **ڤينيسيا** المكان الأول الذي وُجدت به التجارة على المستوى الكبير، والورش الحرفية، والكتابية المتسعة الانتشار، والطبع الرخيص، وقد وُجدت جميعا في المكان نفسه وفي الزمن نفسه. وكان كل من هذه الشروط عنصرا ضروريا في تكوين المزيج المطلوب لإنتاج حكايات الحوريات كما نعرفها في العالم الحديث. وهكذا، لا غرابة في أن تظهر في **ڤينيسيا**، لأول مرة، الحبكة المحببة الخاصة بالصعود من الخِرَق إلى الثراء بواسطة السّحر والزواج. لقد انبثقت

حكايات الحوريات وخرجت إلى الوجود وانضمت إلى الحبكات الاستردادية القديمة التي طالما أمتعت عشاق الحكايات في أوروبا. إن حكايات الحوريات الصعودية كانت قصصا جديدة لعصر جديد، لقد كانت قصصا عن أناس يماثلوننا.

الهوامش

الفصل الأول

لماذا تاريخ جديد لحكايات الحوريّات؟

1- للمزيد عن التعريفات والمناقشات حول الحكايات الشعبية في مقابلة مع حكايات الحوريات انظر بوتجهايمر: "حكايات الحوريات والحكايات الشعبية (1996)، و"حكايات الحوريات" (1999)، و"ألمانيا" (2000)، و"الأب الروحي الحوري" (2002)، و"الحواديت وأدب الحواديت" (2002)، و"الجماعة الشعبية وحكايات الحوريات"(2003)، و"حكاية الحوريات الأولية" (2003)، "وأصول حكايات الحوريات وانتشارها ونظرية القصّ الشعبي"(2006).

2- بوتجهايمر: "قصور في الهواء" ، بدائرة معارف الحواديت8 (1996): الأعمدة 1260 -1265. [بالألمانية].

3- لتحليل هذه الحكايات، انظر بوتجهايمر: "البنات السيئات والأولاد الجريئون" في مجموعة جريم (1987).

4- انظر بوتجهايمر: "الأب الروحي الحوري" (2002) 11- 13 من أجل مناقشة موسعة لحكايات الحوريات الاستردادية.

5- المرجع نفسه، 13- 18 من أجل مناقشة موسعة لحكايات الحوريات الصعودية.

6- انظر برجز: "دائرة معارف الحوريات" (1976) و"الناس المختفين" (1978). وأشار ريجنالد سكوت إلى ضروب مختلفة من الأشكال الخارقة للطبيعة في "خطاب العرافة" (1584)؛ وبوتجهايمر "المفاهيم المُسَاء إدراكها حول حكايات بيرُو الحورية وتاريخ أدب الأطفال الإنجليزي" (2002).

7- بوتجهايمر "نسق هام بنفسه: تعريف أدب الأطفال" (1998) 196- 195.

8- دوفال: الأدب المباع بواسطة الباعة الجائلين والخيال الجمعي" بإنجلترا في عصر Dicey (1720 -1800) (1991) [بالفرنسية].

9- لمناقشة مُفصّلة للتمييز بين الحكايات عن بلاد الحوريات وحكايات الحوريات، انظر بوتجهايمر: "حكايات الحوريات والحكايات الشعبية" (1996)، "حكايات الحوريات" (1999)، "الحواديت وأدب الحواديت" (2002)، و"الجماعة الشعبية وحكايات الحوريات" (2003).

10- بن جونسون "التسلية في الثورب" (1604)؛ "ر.س. وصف ملك وملكة الحوريات، عاداتهما، أسفارهما، مقرهما، موكبهما، دولتهما (1635).

11- ديلاتّر "الشعر الإنجليزى عن الحوريات" (1912) 191.

12- أخذ إرفنج قصته من "بيتر كلاوس" في أوتمار (أي ناختجال): قصص بطولية – شعبية من سنة 1800. انظر بوتجهايمر "واشنطون إرفنج" (1991).

13- ج.ر.ر. تولكين ناقش الحكايات حول الحوريات وبلاد الحوريات نقاشًا مُكثفًا في مقال "عن قصص الحوريات" في كتابه سنة 1964 "الشجرة والورقة". حيث ميَّز حكايات الحوريات مثل الموجودة في مجموعات بيرّو وجريم واندرولانج واختلافها بعمق عن "قصص الحوريات" أي الحكايات عن الحوريات وبلاد الحوريات. مهما يكن من أمر، فقد استعمل مصطلح قصة الحوريات. لقد كان مشروعه ترتيب الحكايات عن الحوريات وبلاد الحوريات وفرزها عن الضروب الأخرى من الحكايات التي يُطلق عليها الناس بإهمال قصص الحوريات، مثل فابلات الوحوش وأليس لويس كارول. لقد تبيَّن له أن قصص الحوريات "قديمة جدا حقا" (24). وعاد نهائيا إلى مصطلح "Faërie " كمكوّن ضروري في قصص الحوريات، ولكنه مثل الآخرين الذين كتبوا قبله وبعده، أنهى تولكين الخلط بين الحدوتة Marchen وبين الحكايات الشعبية وقصص الحوريات وحكايات الحضانة وضمنًا حكايات الحوريات ("عن حكايات الحوريات" 17- 18- 24- 26).

14- مقتبس من بيرّو "حكايات"، تحرير روجر (1967) xxii(22). انظر أيضا مدام دي سيڤينيه: "خطابات مدام دي سيڤينيه (1992).

15- الارتباك أقل وجودًا بكثير في تاريخ الأدب الإيطالي عنه في الإنجليزي والفرنسي والألماني، ذلك أنَّ اهتمام الأدب الإيطالي تاريخيا كان أقل بالحكايات حول بلاد الحوريات، ومع ذلك فإن قدرا من مادة الحكايات الآرثرية قرّ في الرومانسات الإيطالية من العصر الوسيط المتأخر وأوائل الحديث.

16- بريان بونلان، الغني والفقير في ڤينيسيا عصر النهضة: المؤسسات الاجتماعية في الدولة الكاثوليكية حتى 1620 (1971)؛ نفسه، "فقراء البلدات وفقراء الريف: مقاطعة برجامو من القرن السادس عشر إلى الثامن عشر" (1999).

17- انظر، على سبيل المثال، رواية حكاية بيرّو الشعبية "الرغبات الثلاث السخيفة" أو حكاية جريم "هانز محظوظا" أو "إلزي الشاطرة".

18- بوتجهايمر، "الليالي اللطيفة لسترابارولا: حكايات الحوريات عن "من لبس الخِرَق إلى الغنى" كإبداع حضري" (1994).

19- جرندلر، "المدرسة في إيطاليا عصر النهضة" (1989).

20- بورك، "عصر النهضة الإيطالي: الثقافة والمجتمع في إيطاليا" (1987) 111؛ وجرندلر، المدرسة في ايطاليا عصر النهضة"، نفسه، "ماذا تعلم بيرّو في المدرسة" (1995). وسانتا جويليانا، "كارافاجيو: صورة قصصية (1981) 100؛ وبوتجهايمر، "الأب الروحي الحوري" (2002) 50 – 49.

21- موزر – راث، "قراءات شعب الكنيسة..." (1991) [بالألمانية]؛ وبرليوز بريمون، وفيلاي – فالانتين، محرران، أشكال من العصور الوسطى للحكاية المُغربة (1989)، [بالفرنسية].

22- كان التجار عادة لديهم كتبهم التي اشتروها حديثا مُغلّفَة بجلد مشغول غني، بينما كان الحرفيون بشكل نمطي يخيطون الفروخ المطلوبة "للكتاب" المُشترى حديثا ويضمونها معا برباط تجليد متين وإن كان خشنا.

23- بوتجهايمر، "الليالى اللطيفة لسترابارولا".... (1994). (مرجع سابق).

24- راب، "هبوط الصناعة والاقتصاد في ڤينيسيا القرن السابع عشر" (1976).

25- كوچناكي، "النساء والرجال في ڤينيسيا عصر النهضة" (2000) 75 – 53.

26- بوتجهايمر، الفصل 1 ، "الاسترداد والصعود" في الأب الروحي الحوري" (2002).

27- ولسون، "العالم في ڤينيسيا: الطباعة، والمدينة، الهوية الحديثة" (2004)؛ كوندام، "تجارة الشرف وتجارة النفع: الإنتاج الحر والعمل الذهني في ڤينيسيا" (1977). [بالإيطالية].

28- بوتجهايمر، "حكايات الحوريات الأولى في فرنسا" (2005).

29- جراتز، الحواديت في عصر التنوير الألماني" (1988). [بالألمانية].

30- تومكوفياك، "محتوى القصة التقليدي في كتب المطالعة؛ بوتجهايمر "قليل البخت (الحظ)، وقليل العقل، وقذر القدم" (1993) 284 – 259.

31- بوتجهايمر، المرجع السابق، يُزوّد المرء بتاريخ للنشر المستمر من فينيسيا خمسينيات القرن السادس عشر إلى الإمبراطوريات الأوربية وراء البحار.

32- بوتجهايمر، "العرّاب الحوري" (2002) 58 – 45، 18- 13.

33- في "مقدمة" "رفيق أكسفورد لحكايات الحوريات" يعزو جاك زيبز "حكايات التساؤل الشفهية" إلى "حكايات حوريات أدبية" مُخمَّنة قبل القرن السادس عشر. في صيغته لتاريخ حكاية الحوريات: "حكايات التساؤل الشفهية"، مُنتَج الجماعة الشعبية، وُجدت منذ "آلاف السنين" وهي أساس للحكايات التي تمّ ملاءمتها وتدوينها بواسطة رجال مثل سترابارولا وبازيلي وبيرّو لخدمة مصالح الذكور من الطبقات الأعلى في جماعات ومجتمعات بعينها..." (xx).

34- زيبز على سبيل المثال، يُعلن عن نظرية الشفهية في مقدمة كتابه المدرسي "تقاليد حكايات الحوريات العظيمة" بالعبارات التالية: "في الواقع، تطورت حكاية الحوريات الأدبية من قصص التقاليد الشفهية، قطعة قطعة أثناء عملية التعديل المتزايدة، جيلا بعد جيل في الثقافات المختلفة لأولئك البشر الذين تبادلوا إخصاب الحكايات الشفهية ونثروها" (XI).

35- توجد في "تاريخ حكاية" (1985) [بالفرنسية] ، دراسة مُوَسَّعة لـــ "القط ذو الحذاء العالي"، تؤكد دينيس اسكاربيت حكاية بيرُو على الرغم من أنها تعترف بأنه قد يكون استعمل الصيّغ المبكرة لسترابارولا (1553) ولبازيلي (1634) كمصادر. من أجل تحليل يُبَيّن مدى دين بيرّو لسترابارولا انظر بوتجهايمر: "الأب الروحي الحوري" (2002) 128- 125.

36- بوتجهايمر، "حكايات الحوريات الفرنسية الأولى" (2005).

37- انظر بلاميرز، "الاستقبال المبكر لمجموعة جريم "حكايات للبيوت والأطفال" في إنجلترا (1989)؛ وستون "عقدة الذنب" (1996)، وشاكر "الأحلام الوطنية"(2003).

38- ثبات القصص الجماهيرية المنشورة والمقروءة على مجرى القرون معروض في كتابي شيندا "شعب دون كتاب" (1970) و "مواد القراءة عن الناس الصغيرة" (1976). [بالألمانية].

الفصل الثاني

اعتباران لحكايات الأخوين جريم

1- رولّكه: في جريم (1980) 3 : 573 – 572.

2- نفسه، 3 : 454 . التدوين نفسه يمكن ملاحظته في مستنسخ فوتوغرافي في جريم (1812)، إعادة طبعه (1986) 1 : 122.

3- نفسه، 3 : 562 . سجّل ياكوب أيضا "رابونتزل" (رقم 12). ومع أنه لم يُشر إلى أصولها، فإنها كانت لزمن طويل تُنسب إلى راوية أنثى. أصولها موجودة في كتاب لفريدريش شولتز.

4- لمعلومات إضافية حول فريدريكه مانّيل انظر بارادنز: "الفتيات الماهرات" (2005) 58 – 66 ؛ رولّكه: في جريم (1980) 3 : 567 ؛ هينج ولاور، "200 سنة على الأخوين جريم" (1985) 538 الأخوات راموس أسهمن بحكاية واحدة ولكنها في غاية الأهمية، رقم 9 "الإخوة الاثني عشر" (رولّكه: في جريم، (1980) 3 : 368).

5- للحصول على بيان دقيق عن دور السيدة فيهمان، انظر هينّج ولاور: 546 – 545.

6- رولّكه: في جريم (1980) 3 : 560 ، 565 – 563 .

7- اقتباس زيتر: الأخوان جريم: حياتهما (1984) 70 [بالألمانية].

8- رولّكه: في جريم (1980) 3 : 566 ، هتّنجا: الأخوان جريم (2001) 72 .

9- من السهل المُصادقة على هذا القول بفحص قوائم الإخباريين والحكايات التي قدموها. لقد جعل رولّكه هذا في متناول القراءة في "إسهام ومداخلة عن الحواديت"، في جريم (1980) 3 : 559 – 574 [بالألمانية].

10- من ترجمتي، "استهلال" في (1812) "حكايات للبيوت والأطفال" 1 : 7 – XXI ، هنا 1 : 7 من رولّكه: في جريم (1986). [بالألمانية].

11- نفسه، 1 : vii .

12- "... نحن من أين" (نفسه).

13- من الواضح أن ڤيلهلم لا يشير هنا للفتيات والنساء الصغيرات اللاتي عرفهن، وإنما لهؤلاء الذين يعتقد جازما أنهم المصادر الشفهية وراء حكايات فتيات آل ڤيلد وهاسينبفلوج، وراموس ومانيل لأنه أكّد أنهم "يصيرون بانتظام أقل عددا" (نفسه).

14- المرجع نفسه.

15- المرجع نفسه.

16- المرجع نفسه، 1 : ix – viii .

17- فى الطبعة الأولى، كتب ڤيلهلم عند تلك النقطة هامشا على النصّ: "هذه العلاقة تحدث عادة ويحتمل أنّها السحابة الأولى التي ترتفع في سماء الطفل الصافية الزرقاء، وهذا ما يعتصر الدموع الأولى غير المرئية من البشر، ولكنها مُقَدَّرة عند الملائكة. بل إن الزهور تأخذ أسماءها من هذا الموقف، فالبنفسج ثلاثي الألوان يُدعى "زوجة الأب الصغيرة"، لأن كل واحدة من البتلات الصفراء توجد تحتها بتلة خضراء ضيقة دقيقة، وهي التي تعطيها الأم لأطفالها المبتهجين، أمّا طفلا الزوج فيقفان في الأعلى يتفجّعَان في الأرجواني القاتم وليس لديهما مكان يجلسان به". (جريم 1812)، إعادة طبع (1986) 1 : ix).

18- المرجع نفسه، 1 : x – ix .

19- المرجع نفسه، 1 : xviii .

20- المرجع نفسه، 1 : xiii ،

21- المرجع نفسه، 1 : xiv .

22- الدارسون المعروفون جيدا في الماضي ممن وضعوا التأليف والتناقل الشفهيين في المركز من أبحاثهم ونتائجها يتضمنون، وإنْ كانوا ليسوا مقتصرين على: والتر أندرسون، لندا ديج، بنجت هولبك، كارل ڤيلهلم سيدو وألان دندس. وتضم "القوانين" ونظريات السرد البارزة: "قانون التصحيح الذاتي" لأندرسن، "نظرية حامل المأثور" للوريتس بودكر، "نظرية الأنبوبة" للندا ديج وأ. فازوني، "نظريات تعدد الخلق المختلف" للأخوين جريم وتيودوربنفي وجاستون باري وإيمانويل

كوسكان وجوزيف بيديه وأندرو لانج وكرون الأب والابن، وبالمثل المفاهيم المتنوعة عن النقاء الشفهي في مقابل تنويعات الحكايات الأدبية الملوثة. للرجوع إلى معالجة لهذا الموضوع، انظر بوتجهايمر: "أصول حكايات الحوريات، وانتشار حكايات الحوريات، ونظرية السرد الشعبي" (2006).

23- في قسم الدليل Zeugnisse من الملحق المطوّل "لحكايات البيت والأطفال " المنشور حوالي نهاية انتظامهما المدرسي في 1856، ألمح الأخوان جريم مكررا إلى وجود الـــ Marchen بمعنى حكايات الحوريات الحديثة في العصور الوسطى. ومهما كان الأمر، ففي الأربعين سنة التي مرّت منذ أن أكدا في البداية ذلك بثقة في التقديم للطبعة الأولى، كانا ما يزالا غير قادرين على الإشارة إلى دليل واحد فقط. انظر رولّكه: في جريم (1980) 271 – 414 [=426 –285].

24- "يشْرَح أحد الظروف البارزة بكلية وجود الحكايات، بالتحديد الانتشار الواسع لهذه الحكايات الألمانية. إنها لم تنتشر فقط إلى حيث امتدت الحكايات التعظيمية البطولية ("Helden – Sagen") الخاصة بسجفريد ذابح التنين، بل تجاوزتها في المدى، آخذين في الاعتبار أننا وجدناها تنبسط خلال كل أوروبا، مع وجود نتيجة تكشف عن نفسها وهي وجود علاقة بينها وبين أكثر الناس نبالة". (المرجع نفسه، 1 : xv – xiv).

25- 1815 ، أعيد طبعه 1986، 2 : v – iv .

26- المرجع نفسه، 2 : V .

27- المرجع نفسه، 2 :v – vi .

28- المرجع نفسه، 2 : vi .

29- المرجع نفسه.

30- المرجع نفسه، 2 : viii – vii .

31- المرجع نفسه، 2 : ix – viii .

32- المرجع نفسه، 2 : ix .

33- المرجع نفسه، 2 : x .

34- المرجع نفسه، 2 : x ؛

"Alles aber, was aus mundlicher Ueberlieferung hier gesammelt worden, ist sowohl nach seiner Entstehung als Ausbildung (vielleicht darin den gestiefelten Kater allein ausgenommen) rein deutsch und nirgends her erborget, wie sich, wo man es in einzelnen Fallen bestreiten wollte, leicht auch □usserlich beweisen liesse" (Ibid., 2: xi).

35- بوتجهايمر، "تاريخ نشر حكايات جريم" (1993) 79 .

36- الطبعة الأولى (1815)، أعيد طباعتها (1986) 2: xi. وقد سحب فيلهلم هذا المحتوي كلية من مقدمة الطبعة الثانية. كان فيلهلم وأخوه ياكوب يستطيعان قراءة الكثير من اللغات، بما فيها الفرنسية، واستخدما معرفتهما في بناء بعض حكاياتهما. انظر على سبيل المثال: التشابهات الواضحة في تتابع الأحداث ومحتوى المحادثات في حكاية بيرُو "ذات القلنسوة الحمراء" وصياغاتها الأولى عند جريم التي أعاد تقديمها لاور في "دوروثيا فيهمان والأخوان جريم" (1997) 85-88.

37- انظر موساوس: "تقرير أوّلي عن السيد دافيد رانكل، المفكر والكاتب في كنيسة القديس زيبالد" في "حكايات شعبية للألمان" ("1782" 1868) xi – xvi. [بالألمانية].

38- تومكوفياك: "مواد الحكاية التقليدية في كتب المطالعة. مشروع لتأريخ التعليم المدرسي بين سنوات. 1770 و 1920" (1989). [بالألمانية].

39- أجرى إلّيس تحديدا شهيرا للخطوط العامة للتباينات في دعاوى الأخوين (ودارسين كثيرين) عن النصوص غير المتغيرة في "قصة حوريات واحدة، كثيرا جدا" (1983).

40- كما صوره بشكل زائف ل. كاتزنشتاين (ت 1894). انظر نسخاً عند لاور (1997) 353 وزيتر (1984) 62.

41- حكايات حوريات عن حكايات الحوريات ملاحظات على سُنَن التكوين "هو عنوان الفصل الأول في هارّيس: "كان فيه مرّتين: النساء الكاتبات وتاريخ حكايات الحوريات" (2001).

42- كما بين هاردر في "رومانتيكية ماربورج" (1996)، كانت ماربورج مركزا للحركة الرومانتيكية الألمانية المبكرة في ذات الوقت الذي كان الأخوان يدرسان هناك. وقد تشرّبا الروح القوية لرومانتيكية يينا من خلال سافيني، وبالمثل انتبها إلى الفكر الرومانتيكى وأصبحا على معرفة به على النحو الذي تمثل في الأمثلة البالغة الشهرة: كليمنس برنتانو وعائلة فون أرنيم وعمل جريم المبكر وفهمهما للتاريخ والأدب باعتبارهما ينموان نموا طبيعيا من هذه البدايات.

43- هذا موثق جيدا عند جريتز "الحواديت Marchen في التنوير الألماني" (1988). [بالألمانية].

44- بأجر أدني بشكل مُعتبر عمّا كان يحصل عليه ياكوب من جيروم.

45- زايتز 62.

46- "أخيم فون أرنيم وياكوب" (1904) 271. [بالألمانية].

47- دوريتشن هي أمه: دوروثيا فيلد (مولودة 1793)؛ جريتشن وليزيت كانتا أختيها الأكبر. خالات هيرمان: مارجريتا (مولودة 1787) وإليزابث (مولودة 1782) وجانيت، وماله كانتا يوهانّا (مولودة 1791) وأماليا هاسينبفلوج (مولودة 1800). وقد تم تعريف ميه على أنها فيلهلمينا فون شفرتزل (مولودة 1790)، ولكن الأكثر احتمالا أن تكون دوروثيا فيلد هي أخت ميه فيلد. (رولّكه، ماري العجوز: نهاية أسطورة" (1986) 290- 289).

48- وردت عند رولّكه (1986) 290، ولكنها نُشرت في الأصل عند هيرمان جريم في "جولة ألمانية" (1895) 197.

49- رولّكه (1986) 292.

50- نفسه، 296.

51- مقارنة نصية أجراها بليكورت في "حول أصل "هانزل وجريتل" تُبيِّن أن دوريتشن جريم قد قرأت Feenmarchen الصادر في 1801.

52- أصبح هذا واضحا جليا من كتاب جريتز "الحدوتة Marchen في التنوير الألماني" (1988). [بالألمانية].

53- انظر هامشهما المطوّل في المجلد الأول من الطبعة الأولى (1812)، أعيد طبعه (1986) 1: xix – xx.

54- حكايات الهاسينبفلوج التي انتقلت من خلال القنوات الفرنسية تتضمن: "الحية البيضاء" (رقم 17)، و"الجميلة النائمة" (رقم 50)، و"تيكسي الماء" (رقم 79) والمفتاح الذهبي (رقم 200). وقد زادت فريدركه مانيل: "طائر الإيجاد" (رقم 51) و"الولد الذهبي" (رقم 85). وقد تكون عائلة فيلد أسهمت بـــ " الأمير الضفدع (رقم 1) وكانت دوريتشن الصغيرة مسئولة عن "العظام المغنية" (رقم 28)، "طرائق الجن" (رقم 39) و"الست بجعات" (رقم 49) و"رولند المحبوب" (رقم 56) و"فراء كثير" (رقم 65)، بينما أختها جريتشن قدمت "طفل ماري" (رقم 3).

الفصل الثالث

راقات أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر

1- كثيرا ما زعم دارسو القرن التاسع عشر أن مؤلفي حكايات الحوريات الفرنسية في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر أخذوا حكاياتهم من الجماعة الشعبية. أمّا دارسو القرنين العشرين والواحد والعشرين فهم أكثر اعتيادا ألاّ يستخدموا لغة متسقة مع هذه المقدمة، ويصفوا أشخاصا مثل مدام دالنوي وشارل بيرُّو وآخرين بأنهم "مدونو" الحكايات التي "سمعوها".

2- يتمثل هذا في شكل مختزل للموجات الثلاث التي اقترحها جريتز في: "الحدوتة في عصر التنوير، من حواديت الحوريات إلى الحكايات الشعبية" [بالألمانية] للحصول على قائمة كتب حكايات الحوريات المنشورة في ألمانيا في القرن الثامن عشر، انظر جريتز "ثبت" Anhang (397 – 331).

3- تتمة العنوان: Aus dem franzosischen übersetzt. Mit einer Vorrede (Friedr[ich] Eberh[ard] Rambachs) (Halle : Gebauer, 1758).

4- انظر قوائم المنشورات تحت عناوين متنوعة في: بروجمان وإيورز، دليل لأدب الأطفال والشباب من سنة 1750 حتى سنة 1800 (1982) العمود 1429 –1426 . [بالألمانية].

5- مؤخرا بالإسبانية أيضا (1846).

6- ما هو معروف أقل بين دارسي حكاية الحوريات، حقيقة أن كتابها أبدل قصصا من الكتاب المقدس بحكايات حوريات مأخوذة من مؤلفين فرنسيين أقدم، وتم إعادة تحريرها وإكسابها مغزى أخلاقيًا.

7- عند النظر إلى حكيها لحكايات الحوريات الفرنسية، نتحقق أنه أكثر تكرارا مما هو في صيغة مدام لوبرنس دي بومون، ذلك أن حكايات حوريات مماثلة صدرت في طبعة دارجة زهيدة السعر في "المكتبة الزرقاء". [بالفرنسية].

8- بروجمان وإيورز (1982) 77 – 75 .

9- بوتجهايمر، قبل "حكايات الزمن الماضي" (1697)؛ "جريزليديس. نوڤيي" (1691)، "أمنيات سخيفة. حكاية" (1693)، "جلد الحمار. حكاية" (1694) (يظهر قريبا)؛ المرجع نفسه، "بيرّو يعمل" (2007) [العناوين بالفرنسية].

10- La couleur de temps... تترجم Temps عادة إلى Sky أو the heavens ، ولكنها يُمكن بالمثل أن تترجم إلى weather أو time وأي منهما يمثل هدفا أكثر استحالة من الحصول على ثوب أزرق سماوي.

11- مورا، "قصص ملحقة وكنائية" (1699) "تنبيه" ب . ت.

12- مما يثير الاهتمام أن إحدى قصص بازيلى الأخرى يوجد فيها شخصية ترتدي جلد أتان: ساحرة لفت نفسها في جلد أتان لكي تُبعد الأسود ("بتروزينيللاّ" اليوم 2، الحكاية 1).

13- ما نيا نيني، "دروب مفترضة من نابلي إلى باريس: الطبَّاع أنطونيو بوليفون وحكايات حوريات جيامباتستا بازيلى في فرنسا القرن السابع عشر" (2007) 92 – 78.

14- فرانسيّون (1995)؛ راينار (2007).

15- يشير ڤولفنتزتل إلى احتمال اعتماد مدموازيل ليريتيه على بازيلى، ولكنه تجنب تأكيده بوصفه حقيقة، وهو ما أريد أن أؤكده هنا. انظر ڤولفنتزتل (1996).

16- أكملت مدموازيل ليريتيه مخطوطها في 19 يونيه 1695، عندما مُنح امتيازه. وسُجّل الكتاب في 18 أغسطس 1695، وتمت طباعته في 8 أكتوبر 1695.

17- نُشر في "الدورة المُعْتِمة" (1705).

18- حكاية بازيلى عن التخفي هي "التيجان الثلاثة" Le Tre corone (اليوم4 ، القصّة 6).

19- "مدموازيل ليريتيه... حكايات"، تحرير روبرت (2005)49-48 .

20- "... حكايات سفيهة"، "بذاءات شخصية بعينها" (الآنسة ليريتيه ... حكايات)، تحرير روبرت (2005) 51.

21- المرجع نفسه، 54 ، 56 .

22- بالرغم من أن "آثار مختلطة"، التي ظهر فيها "مارموازان"، تحمل تاريخ الطباعة 1696، فإنها حصلت على امتيازها في سبتمبر 1695، وبهذا تكون قد كُتبت قبل هذا التاريخ.

23- يمكن أن تُقام الحجة العكسية – أيضا – بأن مدموازيل ليريتيه نسخت من بيرّو. على أية حال، فإن سجل بيرُّو في إعادة الاشتغال على الحكايات يفوق سجل ليريتيه.

24- في ترجمة ن. م. بنترز.

25- حقيقة أن الفتيات اللاتي خلف الباب الممنوع كن في صحة مزدهرة، ولسن مشنوقات في عارضة السقف بشكل دموي، كما هو لدى بيرُّو، تُلقي ضوءا جديدا على إبداعه لذي اللحية الزرقاء كحكاية ذات مغزى أخلاقي.

26- بازيلي (ترجمة وتحرير كانيبا) (2007) 9.

27- بازيلي (تحرير ميشيل راك) (1986) 76.

28- المرجع نفسه، 761 .

29- وفقا لشندا، "الفلولكور والأدب" (1986) 3 .

30- بوتجهايمر، "أول حكاية حوريات في فرنسا" (2005).

31- في حكاية بازيلي "بيريونتو" البطل القبيح "تحوّل من العصفور صائد الذباب إلى عصفور الحسُّون، ومن غول إلى نرجس، ومن قناع جروتسكي إلى دُمية لطيفة صغيرة" (بازيلي [ترجمة كانيبا] (2007) 68). يمكننا أن نتغاضى عن النرجس والدمية، ولكننا لا يمكننا أن نتغاضى عن الطائر الصغير بالتحديد – في حكاية مدام دالنوي – الذي تحوّل إليه بطلها المنزلي لكي يكتسب إمكانية الوصول إلى محبوبته الأميرة. حكاية مدام دالنوي "الكونت دوفين" في "حكايات حوريات" (2004) 1037 – 1007.

32- على سبيل المثال، في محاكمتها للأبوة، وفي الخبل الأميري، وبرميل إعدام الأسرة الصغيرة.

33- هذه العبارة البسيطة حاشية على جدل جار حول ما إذا كان بيرُو أو النساء الكاتبات المعاصرات له هن أول من كتب حكايات الحوريات. وسبب هذه المشكلة هو تحديد حكاية مدام دالنوي "جزيرة السعادة" على أنها حكاية حوريات (انظر الفصل 1 ، 8 – 17). ولو وضعنا هذا الجدل في الاعتبار، يبدو أن شارل بيرُو ومدموازيل ليريتيه كانا أوّل المؤلفين الفرنسيين الذين كتبوا حكايات الحوريات في فرنسا، وليست مدام دالنوي. شاهد آخر على أن مدام دالنوي أخذت من بيرُو يمكن كشفه في "القطة البيضاء"، التي تعلق في قصرها صور القطط. وتصويرها للقط ذي الحذاء العالي، لا هو قط سترابارولا ولا هو قط بازيلي ولكنه قط بيرّو، أي " Chat botté ماركيز دي كارابا" (النوي 1698، أعيد طبعه (2004) 758).

34- عند بيرُو، تستقي الأخت غير الشقيقة الطيبة فضائلها من أبيها، أمّا عيوبها فمن أمها، وهي الحالة نفسها مع فتيات ليريتيه وضمنا الشيء نفسه عند بازيلي (3 ، 10). تُكافأ فتاة بيرُو بالزهور (بازيلي 4 ، 7) والجواهر (ليريتيه) تخرج من فمها. أما الأخت السيئة عند بيرّو فتعاني من الحيَّات والضفادع التي تخرج من فمها (التي تضيف إليها ليريتيه العناكب والفئران والكائنات الوضيعة). أكثر من ذلك، يحب أمير بيرُو فكرة الزوجة المنتجة للجواهر، بالضبط كما فعل بازيلي (4 ، 7). على الجانب الآخر، ضمَّنت ليريتيه حكايتها اقتباسًا إيطاليا من بيرُو، يحدد موقع وفاة الأخت السيئة بأنه "في ركن مَشْرَب" (90)، وبيرُو بالمثل جعلها تموت "في ركن مَشْرَب" في مخطوطه سنة 1695، ولكنه غيَّر الكلمات في نسخة الطباعة سنة 1697إلى "في ركن غابة" (إعادة الطبع (1980) [تحرير برشلونة] 115).

الفصل الرابع

المبتكران لتقاليد حكاية الحوريّات

1- يجعل لويس سيفرت من [الكلمة الفرنسية] Vraisemblance [مشابهة الواقع بحيث يُتقبل احتمال وقوعه] مكافئة [للكلمتين الإنجليزيتين]- Verisimilitude و/أو Plausibility عند مناقشته للسحر الموجود في حكاية الحوريّات وللطريقة التي يتوظف بها في شعرية (جماليات) الباروك. وبالرغم من أن مناقشة سيفرت معنية بفرنسا القرن السابع عشر، فإنها تَبيّن أن التشابه، الذي نَمّته الحبكة بالطريقة التي قُدّمَت بها، هو نفسه الذي اصطبغت به تقاليد النوفيللا الإيطالية المبكرة، بما فيها تلك التي شكلت جانبا من مجموعات الحكايات غير الدينية. انظر سيفرت، "حكايات الحوريّات والجنس والجنوسة" في فرنسا. 1715 - 1690 (1996)، الفصل 1 ، "حقائق عجيبة مدهشة" (36 - 26). [ما بين الأقواس المعقوفة شرح من المترجم].

2- تتميَّز "حكايات كنتربري" لتشوسر بميزتين غير عاديتين، سواء في إقامة السّرد على رحلة لا توجد فيها أخطار مُهَدِّدة، أو في أن رواة القصص يمثلون قطاعا مستعرضا من مجتمع العصر الوسيط.

3- استخدم بوكاشيو – بوجه خاص – حكايات من "الحمـــار الذهبي" لأبوليوس، و"تعاليم كنسية" لبتروس ألفونسي، وقصص من "برلام وجوزافت"، والنوفيللينو، والمنظار التاريخي لفنسنت البوقيسي، و"الكوميديا الغنائية" لماتيو الفندومي. انظر: سبينيت (1979) 2 : 550.

4- كانت القصة الختامية لمجموعة "جريزلدا" هي الاستثناء الوحيد، وهي لم توجد في أي مكان سابق على تأليف بوكاشيولها، بالرغم من أنه كان هناك وفرة من حكايات معاناة النساء منذ العصور القديمة مرورا بالعصور الوسطى كلها.

5- بوكاشيو (1352) (ترجمة باين؛ إعادة الطبع (1982) 1:3.

6- أطلقت القصة الأولى من اليوم الأول النّغمة التى ستتبع خلال العمل: سيداتي العزيزات، يبدو أنه مهما فعل بنو البشر فإن البداية تكون من ذي الاسم المقدس الجليل الذي خلق الأشياء كلها. وفي المقام الأول، ينبغي عليّ لكي أبدأ حكينا، أن

أقترح واحدة من أعاجيبه المدهشة إلى نهايتها، كما تمّ سماعها، وسيبقى أملنا فيه ثابتا لا يتغير، بل يجب أن يتأكد ونظل نثني عليه أبدا" (بوكاشيو (1352) (ترجمة باين، إعادة طبع (1982) 1 : 27).

7- العبارة الافتتاحية للقصة الإطارية للبنتاميرون (بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 35). تقرأ في أصلها باللهجة النابولية على النحو التالي: "Fu proverbeio de chille stascioniate, de la maglia antica, che chi cerca chello che non deve trova chello che non vole..." في بازيلى (تحرير راك) (1988) 10.

8- القصة الإطارية للبنتاميرون في بازيلى (ترجمة وتحرير بنتزر) (1932)؛ إعادة الطبع (1979) 9 : 1 ؛ بالنابولية "marmglia" (بازيلى (تحرير راك) (1988) 22).

9- من بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 42 ؛ "Zoza scioffata, Cecca storta, Meneca vozzolosa, Tolla nasutà, Popa scartellata, Antonella vavosa, Ciulla mossuta, Paola sgargiata, Giommetella zellosa e Iacova squasquarata" in Basile (ed. Rak) (1988) 22 .

10- الحكاية الإطارية، بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 42 "Fornuto de gliottere" في بازيلى (تحرير راك) (1988) 24.

11- مُقتبس من ترجمة بنتزر لمناقشة بنديتّو كروتشى لأسلوب بازيلى في بازيلى (ترجمة بنتزر) (1932) 1 : xlix – 1 . تم التعليق كثيرا على استعارات بازيلى للشروق والغروب في نقد أعمال بازيلى.

12- باتستا جواريني (1538 – 1612)، Il Pastor fido كما هو مقتبس في شندا. وفيما بعد في بازيلى (ترجمة شيندا وال.) (2000) 495 – 494 .

13- المرجع نفسه، 495 .

14- شكري الجزيل لسوزانّ مانيانيني لشرحها فهم بازيلى ومعاصريه للعجيب المدهش.

15- يُشكّل السّحر في الأدب الباروكي جانبًا من جدل مُركّب حول العجيب المدهش، ويستحثّ الظرف العجائبي لدى القرّاء، بما يتجاوز هذه المناقشة المختصرة لتاريخ حكايات الحوريات.

16- للحصول على إبانة حديثة عن الأكاديمية الإيطالية مع الإشارة لحكايات الحوريات، انظر سوزانّ مانيانيني "حكي الحكايات خارج المدرسة: حكايات الحوريات والأكاديميات الإيطالية"، يصدر قريبا.

17- بازيلى (ترجمة بنتزر) (1932) 1 : xviii.

18- منيري ريشيو، "الجهود الأكاديمية في نابولي"، الأرشيف التاريخي لإقليم نابولي، 3 – 5 (لوجليو – سبتمبر 1880) 148 – 149 . حدد ريشيو أسماء أعضاء Oziosi ويتضمنون ولي العهد، كونت ليمنوس، والدارسين الإيطاليين والإسبان، ورجال الآداب، وكذلك عددًا من كبار النبلاء. انظر أيضا مانيانيني كما في الملاحظة 16 السابقة؛ وجيرولامودي ميراندا "عمل هادئ" (2000) من أجل أوصاف تفصيلية لاجتماعات الأكاديميات الأدبية؛ أوتيس هــ. جرين، "البلاط الأدبي للكوند دي ليموس في نابولي 1616 – 1610" 1 (1933) 308 – 290 . شكري الممتن لسوزانّ مانيانيني لإرشادها في ولوج عالم الأكاديميات الإيطالية.

19- راك: في بازيلى، تحرير راك (1988) xxxii – xxxv.

20- في بازيلى "الصرصار والفأر والجندب" (اليوم 3، القصة 5)، معاناة أمير ألماني ليلة زفافه من إسهال بسبب صرصار تنتج كوميديا هابطة، لا يمكن توقير هزلها الرّابيلي ولا اكتسابه القبول إلا بمنطق باختيني(*).

(*) تومئ العبارة الأخيرة إلى أمرين: 1- أن الهزل الموجود في قصة "الصرصار" هو من شاكلة سخرية "رابيليه" ودعاباته؛ 2- أن هذا الهزل يظل في مستواه الهابط إلا إذا توفر عليه دارس يأخذ بطرق "باختين" في التحليل بما يُكسب هذا الهزل دلالة أعمق ومعقولية تجعله مفهومًا مقبولا.

أما "رابيليه" فهو كاتب فرنسي مبكر (1553 – 1494) تميزت كتاباته بالنقد الساخر من الأوضاع الاجتماعية والسياسية في فرنسا النصف الأول من القرن السادس عشر. ولم يتحرج في هزله من ازدواجية المعايير والمواضعات من استخدام معجم الشارع وشخصيات الساحات والصور الخارجة على مواضعات رجال المؤسسات الرسمية.

وأما "باختين" فهو دارس ومنظر روسيّ (1975 – 1895) ألهم الدارسين في عديد من النظم المعرفية المعاصرة: النقد الأدبي والفني والثقافي، والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع، والفلسفة وعلم النفس، والسيميوطيقا والدراسات الشعبية. ومن أوائل أعماله دراسته: "رابيليه وعالمه: الكرنفال والجروتسك"، التيّ قدم فيها قراءة باهرة لكتابات رابيليه كشف فيها ارتباطها بالثقافة الشعبية والاحتفالات الكرنفالية، بما يفسّر ما تتسم به هذه الكتابات من خصائص، سواء في بنائها أو في محتواها. وكان من بين نواتج هذه الدراسة عدد من المفاهيم الجديدة والفروض النظرية المؤثرة في البحث المعاصر، من مثل: الحوارية، والتناص المتعالق، وتعدد الأصوات، فضلا عما يخص الإشارة هنا: "الكرنفالية" التي كانت بمثابة الحضانة التي نشأ في كنفها الفن الراوئي الحديث. (المترجم).

21- بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 168 .

22- المرجع نفسه، 344 .

23- المرجع نفسه، 168 .

24- المرجع نفسه، 416 ؛ 'Talia, che vedde le cose male arriate 'ngenocchiatase 'nante ad essa la pregaie c'a lo manco le desse tanto tiempo che se spogliasse li vestite c'aveva n'cuollo' (Basile (ed. Rak) (1988) 950 .

25- بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 83 ؛ 'Zezolla, 'nmezzata de la maiestra ad accidere la matrela e credenno co farele avere lo patre pe marito d'essere tenuta cara, è posta a la cucina, ma, pe vertute de la fate, dap varie furtume se guadagna no re pe marito' (Basile (ed. Rak) (1988) 124).

26- بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 84؛ بازيلى (تحرير راك) (1988) 124، 126.

27- بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 84؛ بازيلى (تحرير راك) (1988) 126 .

28- بازيلى (ترجمة كانيبا) (2007) 87؛ بازيلى (تحرير راك) (1988) 134 .

29- من أجل تحليل للأصول الإيطالية لهذه الحكاية الفاتنة وانتشارها على اتساع العالم، انظر بوتجهايمر: "قليل البخت وقليل العقل وقذر القدم" (1993).

30- من أجل تصحيح تاريخي للحساب المليء بالأخطاء التاريخية الذي عرضه ستراباورولا، انظر بوتجهايمر: "العرّاب الحوري" (2002) 103 - 91 .

31- في حكاية حوريات استردادية ذات طيتين، تهرب الأميرة دوراليس من تيبالدو والدها الشهواني وتتزوج ملكا، ولكن أباها يُلاحقها، ويقتل أطفالها، ويورّط ابنته في الجريمة. يُحكم عليها بموت بطيء بائس، بأن تُدفن حتى إبطيها. أُنقذت دوراليس بوصول مربية طفولتها التي روت لها تاريخها الحزين مُدينة والدها، الذي عُذب وأُعدم. وبعد أن تحررت دوراليس واستردت عافيتها أنجبت مزيدًا من الأطفال، وعاشت هي وزوجها وأطفالهما في سعادة دائمة.

32- غادر الأمير التونسي ليفوريتّو دياره بحثا عن نصيبه، واشتغل بمهن متواضعة إلى أن أرسله سلطان القاهرة للبحث عن الأميرة بلّيسندرا الدمشقية. ولأنها وقعت في حب مرافقها، استعملت بليسندرا مهارات سحرية لإقناع زوجها بأن يتركها تجزّ رأسه. وتتزوج بعدها من ليفوريتّو ويعيشان في سعادة دائمة.

اضطر الأمير جويّرينو الصقلي إلى الفـرار من غضب أبيه لأنــه حرّر مسجونا نظير مكافأة. يتم تزويده بحصان سحري وبمال من والدته ويساعده شاب غامض على الزواج من بونتيانا الجميلة، وأخيرا في الحصول على إرثه الملكي في المملكة موطن ميلاده.

33- في "الأمير الخنزير" (الليلة2، القصة1): افتقرت ثلاث أخوات، يتزوجن من أمير كان مسحورا في هيئة خنزير ويسلك بأفعال الخنزير، فيقتل الأختين الأوليين. أما الثالثة فتتقبل قدرها وزوجها الخنزيري، وتعمل على فكّ السحر عنه، وبذا تعيش بعد ذلك سعيدة أبدا.

34- كان كوستانتينو فورتناتو بطل حكاية سترابارولا "القط ذو الحذاء العالي" (الليلة 11، القصة 1).

35- كما فعل ديونيجي، صبي الساحر لا تنتيو (الليلة 8، القصة 4).

36- انظر الملاحظة 33 السابقة.

37- لم ترث أدامنتينا وأختها كاسّاندرا سوى صندوق من ندف الكتان، لكن يتغير حظهما لمّا أعطت امرأة عجوز أدامنتينا دُميةً. وكافأت الدُمية أدامنتينا على حبها لها بأن تزودها بنقود ذهبية. سرق أحد الجيران الغابطين الدُمية، ثم ألقاها على كومة قمامة. وجدها ملك بينما كان يبحث عن شيء يمسح به نفسه بعد نوبة إسهال. وبأثر الرائحة، تعض الدمية أجزاءه السّفلية بأقصى ما يؤلم وبقيت هناك إلى أن وعد الملك بأن يتزوج ممن تحرره من عذابه مهما كانت. قامت أدامنتينا بذلك، وكوفئت بزفاف ملكي وعاشت في سعادة دائمة.

38- لم يكن ديونيجي الكسلان قادرا على تعلم الخياطة من معلّمه لاتّانتيو، ولهذا كان يضربه يوميا. ولكنه تمكّن من تعلّم ممارسات معلّمه في استحضار الأرواح واستخدمها في التودد إلى أميرة. وتصل الحكاية إلى ذروتها بتبديل درامي للهيئات، حيث حاول الساحر (في هيئة ديك) إهلاك ديونيجي بالتقاط حبّات الرمان التي

تحول ديوتيجي إليها. في النهاية، يتغلّب ديونيجي ويتزوج الأميرة، ويصبح والده غنيا، ويعيش الجميع في سعادة دائمة.

39- شيندا، "عمليات نصف الأدبي ونصف الشفهي" (2007) 140- 127.

40- بن جوريون، محرر Mimekor Yisrael (1990) 72-70.

41- ناقشتُ هذه النقطة بالتفصيل في "العرّاب الحوري، وتاريخ حكاية الحوريات، ودراسات حكاية الحوريات" بمجلة الفولكلور الأمريكي، (تصدر قريبا).

42- للحصول على نَصّ أسيناريوس، انظر: زيولكوسكي، "حكايات حوريات مما قبل حكايات الحوريات" (2006) 350 -341.

الفصل الخامس

تاريخ جديد

1- مع الرجوع إلى ديسي انظر دوفال (1991)، ومع الرجوع إلى دالنوي انظر جونز "أدوار مدام دالنوي في القرن الثامن عشر بوصفها سيدة إنجليزية ثم بحسبانها الأم بَنْش" (2008).

2- زيجرت، "التنوير والمطالعة الشعبية" (1978). [بالألمانية].

3- انظر: شيندا "عمليات نصف الأدبي ونصف الشفهي" (2007) 140 -127.

4- تومكوفياك، "مواد القراءة التقليدية في كتب المطالعة" (1989)، انظر أيضا: "تاريخ كتب المطالعة" (1993) [بالألمانية].

5- بوتجهايمر، "فتيات جريم السّيئات والفتيان الجريئون" (1987) 23- 21.

6- ترنكويت، "عن الأصول الأدبية لحكايات الحوريات الفولكلورية" (2007).

7- بوتجهايمر، "عرافة بتلهايم" (1989).

8- قد تكون الخطابات أو اليوميات، التي يُسَجِّل فيها قراء حكايات الحوريات تذوقهم لها، دليلاً مباشرا.

9- أبو، "العلاقة بين المأثور الشفهي والأدبي بوصفها تحدٍ عند البحث في حكاية الحوريات الفنلندية" (2007) 33 -19.

10- قدَّم البحث دليلا واضحًا لا يقبل الجدل بأولية الكلمة المكتوبة عند الحدود البَيْنِيّة بين الشفهي والمكتوب. وقد تناولت الموضوع كلمات كل من: بريان أوكاثام (جامعة أيرلندا الوطنية في ماينوث)، وناتالي جوزينيك (باريس 10، نانتيّر)، وجون كونته- مورجان (جامعة ولاية أوهايو)، وجانيس كوّروثرز وكارولين سمبتر (كلتاهما بجامعة الملكة بيلفاست) في مؤتمر: "الحكاية: الحدود البينية بين الشفهي والمكتوب"، مؤتمر عُقد في 1، 2 سبتمبر 2006 بجامعة الملكة بيلفاست.

11- بوتجهايمر، "أصول حكاية الحوريات، وانتشار حكايات الحوريات، ونظرية القصّ الشعبي" (2006) يُناقش كل من: والترا ندرسن "قانون التصحيح الذاتي"، ونظرية لوريتس بودكر عن حَمَلة المأثور، وفكرة ليندا ديج وأ.فاذونيي عن انتقال المجموعة في نظريتهما عن الأنبوبة والتولد المفرد في مواجهة التولد المتعدد. من الضروري معاملة البالاد Ballads منفصلة عن حكايات الحوريات- كيِّفت نظرية الصيغ الشفهية لألبرت لورد (1991 -1912) التي تشرح جيدا البالاد وطُبِّقت على أشكال شفهية كثيرة في أنحاء العالم، بما فيها التطبيق (غير الملائم) على حكايات الحوريات.

12- شندا، "عمليات نصف الأدبي ونصف الشفهي" (2007) 140- 127.

13- مقتبسة في هاريس، "ذات مرتّين" (2001) 4.

14- دوجاو، "نشر الكتب الرخيصة "ومأثور" "الجماعات الشعبية" (1995) 3.

المراجع

Aarne, Antti, Stith Thompson, and Hans-Jörg Uther. 2004. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. (=*Folklore Fellows Communications* 284).

Anderson, Walter. 1923. *Kaiser und Abt*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (=*Folklore Fellows Communications* 42).

———. 1951. *Ein Volkskundliches Experiment* (=*Folklore Fellows Communications* 141).

Apo, Satu. 2007. "The Relationship between Oral and Literary Tradition as a Challenge in Finnish Fairy-Tale Research." *Marvels & Tales* 21.1: 19–33.

Arnim, Achim von. 1904. *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Ed. Reinhold Steig. Stuttgart: Cotta.

Aulnoy, Marie Catherine Le Jumel de Barneville, Baronne d'. 1697–1699; rpt. 2004. *Madame d'Aulnoy. Contes des Fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la Mode. Édition critique*. Ed. Nadine Jasmin. Paris: Honoré Champion.

———. 1690. *Histoire d'Hipolyte, comte de Duglas*. 2 vols. Paris: Louis Sevestre.

Bargagli, Girolamo. 1572. *Dialogue on Games* (=Dialogo de' Giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare). Siena: Luca Bonetti.

Basile, Giambattista. 1613. "Le avventurosė disavventure" in *Opere poetiche di Gio. Battista Basile*. Mantua: Aurelio & Lodovico Osanni fratelli.

———. 1634–1636; 1932; rpt. 1979. *Lo cunto de li cunti. The Pentamerone of Giambattista Basile*. Trans. and ed. Norman M. Penzer. Westport CT: Greenwood Press. 2 vols.

———. 1634–1636; 1986. *Lo cunto de li cunti*. Ed. Michele Rak. Milan: Garzanti.

———. 1634–1636; trans. 2000. *Giambattista Basile. Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. Ed. and trans. Rudolf Schenda et al. Munich: C. H. Beck.

———. 1634–1636; 2007. *Giambattista Basile's The Tale of the Tales, or Entertainment for Little Ones*. Trans. and ed. Nancy Canepa. Detroit: Wayne State University Press.

Berlioz, Jacques, Claude Brémond, and Catherine Velay-Vallantin, eds. 1989. *Formes Médiévales du conte merveilleux*. Paris: Stock.

Bin Gorion, M. J., ed. 1990. *Mimekor Yisrael: Classical Jewish Folktales, Abridged Edition*. Dan Ben-Amos, annotations. Bloomington: Indiana University Press.

Blamires, David. 1989. "The Early Reception of the Grimms' *Kinder- und Hausmärchen* in England." *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 71.3: 63–77.

Blécourt, Willem de. 2008. "On the Origin of Hansel and Gretel" *Fabula* 49: 30–46.

Boccaccio, Giovanni. 1352. 1975; rpt. 1982. *Giovanni Boccaccio. Decameron. The John Payne translation revised and annotated by Charles S. Singleton*. Trans. John Payne, Ed. Charles S. Singleton. Berkeley: University of California Press. 2 volumes.

Bottigheimer, Ruth. 2008. "Before *Contes du temps passé* (1697): 'Grisélidis. Nouvelle' (1691), 'Souhaits ridicules. Conte' (1693), and 'Peau d'Asne. Conte' (1694)." *Romanic Review* 99.3 (May 2009): forthcoming.

———. 1989. "Bettelheims Hexe: Die fragwürdige Beziehung zwischen Märchen und Psychoanalyse" in *Psychotherapie—Psychosomatik—Medizinische Psychologie* 39: 294–299.

———. 2002. *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

———. 2006. "Fairy Tale Origins, Fairy Tale Dissemination, and Folk Narrative Theory." *Fabula* 47.3–4: 11–21.
———. 1999. "Fairy Tales." *Encyclopedia of German Literature*. Ed. Matthew Konzett. Chicago: Fitzroy Dearborn.
———. 1996. "Fairy Tales and Folktales." *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ed. Peter Hunt. London: Routledge.
———. 2003. "Folk and Fairy Tales." *The Dictionary of Early Modern Europe*. Ed. Jonathan Dewald. New York: Charles Scribner.
———. 2005. "France's First Fairy Tales: The Rise and Restoration Narratives of 'Les Facetieuses Nuictz du Seigneur François Straparole'." *Marvels & Tales* 19.1: 17–31.
———. 2000. "Germany." *Oxford Companion to Fairy Tales*. Ed. Jack Zipes. Oxford / New York: Oxford University Press.
———. 1987. *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale University Press.
———. 1998. "'An Important System of Its Own': Defining Children's Literature." *Princeton University Library Chronicle* 69.2: 190–210.
———. 1993. "Irving, Washington." *Enzyklopädie des Märchens* 7: cols. 294–296.
———. 1993. "Luckless, Witless, and Filthy-footed: A Sociocultural Study and Publishing History Analysis of 'The Lazy Boy'." *Journal of American Folklore* 106.421: 259–284.
———. 1996. "Luftschlösser." *Enzyklopädie des Märchens* 8: cols. 1260–1265.
———. 2002. "Märchen, Märchenliteratur." *Lexikon Gender Studies*. Ed. Renate Kroll. Stuttgart: Metzler.
———. 2002. "Misperceived Perceptions about Perrault's Fairy Tales and the History of English Children's Literature." *Children's Literature* 20: 1–19.
———. 2007. "Perrault au travail." *Le conte en ses paroles: Le figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classisme aux Lumières*. Eds Anne Defrance and Jean-François Perrin. Paris: Desjonquères. 150–159.
———. 1993. "The Publishing History of Grimms' Tales: Reception at the Cash Register." *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*. Ed. Donald Haase. Detroit: Wayne State University Press. 78–101.

———. 1994. "Straparola's *Piacevoli Notti*: Rags-to-Riches Fairy Tales as Urban Creations." *Marvels & Tales* 8.2: 281–296.

———. 2003. "The Ultimate Fairy Tale: Oral Transmission in a Literate World." *The Companion to the Fairy Tale*. Ed. Hilda Davidson, Anna Chaudhri. Cambridge: Boydell and Brewer.

Briggs, Katherine. 1976. *An Encyclopedia of Fairies, Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures*. New York: Pantheon.

———. 1978. *The Vanishing People: Fairy Lore and Legends*. New York: Pantheon.

Brüggemann, Theodore and Hans-Heino Ewers. 1982. *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1750 bis 1800*. Stuttgart: Metzler.

Burke, Peter. 1987. *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*. Princeton: Princeton University Press.

Castiglione, Baldassare. 1528; rpt. 1959. Trans. F. Simpson. *The Book of the Courtier*. New York: Unger.

Chojnacki, Stanley. 2000. *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Davis, Robert C. 1994. *War of the Fists: Popular Culture and Public Violence in Renaissance Venice*. New York: Oxford University Press.

Dégh, Linda. 1981."Conduit-Theorie." *Enzyklopädie des Märchens* 3: cols. 124–126.

Dégh, Linda and A. Vázsonyi. 1971. "Legend and Belief." *Genre* 4: 281–304.

Delattre, Floris. 1912. *English Fairy Poetry from the Origins to the Seventeenth Century*. London: H. Froude.

De Miranda, Girolamo. 2000. *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Academia napoletana degli Oziosi, 1611–1645*. Naples: Fridericiana editrice universitaria.

Dugaw, Dianne. 1995. "Chapbook Publishing and the 'Lore' of 'the Folks'." *The Other Print Tradition: Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*. Ed. Cathy Lynne Preston and Michael J. Preston. New York / London: Garland. 3–18.

Durand, Catherine. 1702. *Les Petits Soupers de l'année 1699, ou Aventures galantes, avec l'origine des fées*. Paris: J. Musier et J. Rolin.

Duval, Gilles. 1991. *Littérature de colportage et imaginire collectif en Angleterre à l'époque des Dicey (1720–v.1800)*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.

Ellis, John M. 1983. *One Fairy Story Too Many: The Brothers Grimm and Their Tales*. Chicago / London: University of Chicago Press.

Escarpit, Denise. 1985. *Histoire d'un conte: Le chat botté en France et en Angleterre*. Paris: Didier Érudition.

Fink, Gonthier-Louis. 1966. *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne, 1740–1800*. Paris: Les Belles Lettres.

Francillon, Roger. 1995. "Une théorie de folklore à la fin du XVII[ème] siècle: Mlle Lhéritier." *Hören Sagen Lesen Lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*. Ed. Ursula Brunold-Bigler and Hermann Bausinger. Frankfurt: Peter Lang. 205–217.

Gomez, Madeleine-Angélique Poisson, Mme de. 1722. *Les journées amusantes dédiées au Roy*. Amsterdam: Par la Compagnie.

Grätz, Manfred. 1988. *Das Märchen in der deutschen Aufklärung. Vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Stuttgart: Metzler.

Green, Otis H. 1933. "The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples. 1610–1616." *Hispanic Review* 1: 290–308.

Grendler, Paul E. 1989. *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300–1600*. Baltimore: Johns Hopkins Press.

———. 1995. "What Piero Learned in School: Fifteenth-Century Vernacular Education." *Piero della Francesca and His Legacy*. Ed. Marilyn Aronberg Lavin. Hanover NH: University Press of New England.

Grimm, Jacob and Wilhelm. 1857; rpt. 1980. *Kinder- und Hausmärchen*. Ed. Heinz Rölleke. 3 vols. Stuttgart: Reclam.

———. 1812/13, 1814/15; rpt. 1986. *Kinder- und Hausmärchen*. Ed. Heinz Rölleke. 2 vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Harder, Hans-Bernd. 1996. "Die Marburger Frühromantik (1800–1806)." *Jahrbuch Brüder Grimm-Gesellschaft* 6: 7–40.

Harries, Elizabeth Wanning. 2001. *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton University Press.

Hennig, Dieter and Bernhard Lauer. 1985. *200 Jahre Brüder Grimm. Die Brüder Grimm. Dokumente ihres Lebens und Wirkens*. Kassel: Weber & Weidemeyer.

Herranen, Gun. 1989. "A Big Ugly Man with a Quest for Narratives." *Studies in Oral Narrative. Studia Fennica* 33. Ed. Anna-Leena Siikala. Helsinki: Suomalaisen kirjakisuuden seura. 64–69.

———. 1520; rpt. 1955. *Hieronymi Morlini Pathenopei novellae, fabulae, comoediae*. Paris: P. Jannet.

———. 1520; rpt 1982. *Hieronymi Morlini Pathenopej novellae, fabulae, comoediae*. Millwood NJ: Kraus Reprints.

———. 1520; rpt 1983. *Novellae e favole*. Rome: Salerno.

Moser-Rath, Elfriede. 1991. *Dem Kirchvolk die Leviten gelesen . . . : Alltag im Spiegel süddeutscher Barockpredigten*. Stuttgart: Metzler.

Murat, Mme Henriette Julie de Castelnau, Comtesse de. 1699; rpt. 2006. *Histoires sublimes et allégoriques in Madame de Murat. Contes*. Ed. Geneviève Patard. (=*Bibliothèque des Génies et des Fées* vol. 3). Paris: Honoré Champion.

Musäus, Johann Karl August. 1782; rpt. 1868. *Volksmärchen der Deutschen*. Ed. Moritz Müller. Leipzig: Brockhaus.

Ocean of Story. *See* Somadeva.

Paradiž, Valerie. 2005. *Clever Maids. The Secret History of The Grimm Fairy Tales*. New York: Basic Books.

Penzer, Norman M. See Basile 1634–1636; rpt. 1932.

Périers, Bonaventure des. 1558. "L'aventure de Pernette" (Nouvelle CXXIX). *Nouvelles récreations et Joyeux devis*. Lyon: R. Granjon.

Perrault, Charles. 1697; rpt. 1980. *Contes de Perrault. Facsimilé de l'édition original de 1695–1697*. Geneva: Slatkine.

———. 1695; rpt. 1980. *Griselidis Nouvelle avec le conte de peau d'asne et celuy des souhaits ridicules. Quatrieme edition*. Ed. Jacques Barchilon.

———. 1967. *Perrault. Contes*. Ed. Gilbert Rouger. Paris: Garnier.

———. 1695; rpt. 1956. *Perrault's Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text*. Ed. Jacques Barchilon. New York: Pierpont Morgan Library.

Pullan, Brian. 1971. *Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State to 1620*. Oxford: Blackwell.

———. 1999. "Town Poor, Country Poor: The Province of Bergamo from the Sixteenth to the Eighteenth Century". *Medieval and Renaissance Venice*. Ed. Ellen E. Kittell and Thomas E. Madden. Urbana: University of Illinois Press. 213–236.

Rak, Michele, ed. See Basile 1634–1636; rpt. and trans. 1986.

Rapp, Richard T. 1976. *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*. Cambridge: Harvard University Press.

Raynard, Sophie. 2007. "New Poetics vs. Old Print: Fairy Tales, Animal Fables, and the Gaulois Past." *Marvels & Tales* 21.1: 93–106.

Robert, Raymonde, ed. 2005. *Le Cercle des conteuses. Mademoiselle Lhériter, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes.* (=*Bibliotheque des Génies et des Fées* vol. 2). Paris: Honoré Champion.

———. 2002. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle. Supplément bibliographique 1980–2000 établi par Nadine Jasmin avec la collaboration de Claire Debru.* Paris: Honoré Champion.

Rölleke, Heinz. 1986. "'Old Marie': The End of a Myth." *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm.* Ed. Ruth B. Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 287–300.

Rölleke, Heinz. See also Grimm.

Ruggiero, Guido. 1985. *The Boundaries of Eros: Sex, Crime, and Sexuality in Renaissance Venice.* New York: Oxford University Press

Quondam, Amedeo. 1977. "Mercanzia d'honore, mercanzia d'utile: produzzione libraria e lavoro intellectuale a Venezia nel '500." *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna: Guida storico-critica.* Ed. Armando Letrucci. Rome: Laterza.

S., R. 1635. A *Description of the King and Queene of Fayries, Their Habits, Their Abode, Pompe, and State. Beeing very Delightfull to the Sense, and Full of Mirth.* London: Richard Harper.

Santagiuliana, Tullio. 1981. *Caravaggio: Profilo storico.* Treviglio: Signorelli.

Schacker, Jennifer. 2003. *National Dreams: The Remaking of Fairy Tales in Nineteenth-Century England.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schenda, Rudolf. 1986. *Folklore e letteratura populare: Italia—Germania—Francia.* Trans. Maria Chiara Figliozzi and Ingeborg Walter. Rome: Istituto della Enciclopedia Italiana.

———. 1976. *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Munich: C. H. Beck.

———. 2007. "Semi-Literate and Semi-Oral Processes." Trans. Ruth B. Bottigheimer. *Marvels & Tales* 21.1 (2007): 127–140.

———. 1970. *Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910.* Munich: Deutsche Taschenbuch Verlag.

———. 1993. *Vom Mund zu Ohr: Bausteine zu einer Kulturgeschichte volktümlichen Erzählens in Europa.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Scot, Reginald. 1584; rpt. 1992. *Discouerie of Witchcraft.* New York: Dover.

Seifert, Lewis. 1996. *Fairy tales, sexuality and gender in France 1690–1715.* Cambridge: Cambridge University Press.

Seitz, Gabriele. 1984. *Die Brüder Grimm: Leben—Werk—Zeit.* Munich: Winkler.

Sercambi, Giovanni. 1972. *Novelle.* Ed. Giovanni Sinicropi. Bari: G. Laterza.

Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. 1992. *1626–1666. Lettres de Mme Sévigné: images d'un siècle.* Paris: Scala.

Siegert, Reinhart. 1978. "Aufklärung und Volkslektüre. Exemplarisch dargestellt an Rudolph Zacharias Becker und seinem 'Noth- und Hülfsbüchlein'." Diss. Frankfurt am Main.

Somadeva. 1923; rpt. 1968. *The Ocean of Story Being C. H. Tawney's Translation of Somadeva's Kathā Sarit Sāgara (or Ocean of Streams of Story.* Trans C. H. Tawney. Intro. N. M. Penzer. 10 volumes. Delhi: Motilal Banarsidass.

Spinette, Albert. 1979. "Boccaccio, Giovanni." *Enzyklopädie des Märchens.* Berlin: de Gruyter. 2: cols. 549–561.

Stewart, Susan. 1991. *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation.* New York: Oxford.

Straparola, Giovan Francesco. 1551, 1553; rpt. 1898. *The Facetious Nights of Giovanni Francesco Straparola da Caravaggio.* Ed. W. G. Waters. London: Society of Bibliophiles. 4 vols.

———. 1576; 1999. *Les nuits facétieuses.* Ed. Joël Gayraud. Paris: José Corti.

———. 1551, 1553. rpt. 2000. *Le piacevoli notti. Giovan Francesco Straparola. Le Piacevoli Notti.* Ed. Donato Pirovano. Rome: Salerno Editrice. 2 vols.

Sutton, Martin. 1996. *The Sin-Complex. A Critical Study of English Versions of the Grimms' Kinder- und Hausmärchen in the Nineteenth Century.* Cassel: Brüder Grimm-Gesellschaft.

Tolkien, J. R. R. 1964. "On Fairy-Stories." *Tree and Leaf*. London: Unwin Books. 9–70.

Tomkowiak, Ingrid. 1989. "Traditionelle Erzählstsoffe im Lesebuch. Ein Projekt zur schulischen Geschichtspädagogik zwischen 1770 und 1920." *Fabula* 30: 96–110.

———. 1993. *Lesebuchgeschichten. Erzählstoffe in Schullesebüchern, 1770–1920*. Berlin: de Gruyter.

Trinquet, Charlotte. 2007. "On Literary Origins of Folkloric Fairy Tales: A Comparison between Mme d'Aulnoy's 'Finette Cendron' and Frank Bourisaw's 'Belle Finette'." *Marvels & Tales* 21.1: 34–49.

Uther, Hans-Jörg. 2004. *The Types of International folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica. (=*Folklore Fellows Communications* 284). 3 vols.

Villeneuve, Gabrielle-Suzanne Barbot de. 1744. *La jeune Amériquaine et les contes marins*. The Hague: Aux dépens de la Compagnie.

Wilson, Bronwen. 2004. *The World in Venice: Print, The City, and Modern Identity*. Toronto: University of Toronto Press.

Wolfzettel, Friedrich. 1996. "Lhéritier de Villandon, Marie-Jeanne." *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin: de Gruyter. 8: cols. 1011–1016.

Ziolkowski, Jan M. 2006. *Fairy Tales from Before Fairy Tales*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Zipes, Jack. 2001. *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: Norton.

———. 2000. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. New York: Oxford University Press.

———. 2006. *Why Fairy Tales Stick*. New York: Routledge.

المؤلفة في سطور:

روث ب. بوتجهايمر

- أستاذ بحث في قسم الأدب المقارن والدراسات الثقافية بجامعة ولاية نيويورك - ستوني بروك.
- تحاضر في حكايات الحوريات الأوروبية وأدب الأطفال البريطاني.
- ألَّفت وترجمت العديد من الدراسات التي تتناول حكايات الحوريات (انظر قائمة المراجع).
- محرر مشارك لدراسة: الجنوسة والقصة في جنوب الهند.
- تسهم في تحرير الدورية:

Marvels & Tales: Journal of Fairy Tales Studies

المترجم في سطور:

عبد الحميد محمد حوّاس

- حائز على جائزة الدولة التقديرية في العلوم الإجتماعية عام 2005.
- أستاذ غير متفرغ بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون.
- يحاضر في مجال الثقافة الشعبية العربية في جوانبها الميدانية والبحثية، مع تركيز على منهجيتها وصلتها بتكوُّن أشكال الثقافة الحديثة، وخاصة فنون السينما والمسرح والرواية.

ترجم عن الإنجليزية وراجع:

- الفولكور: قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، (بالاشتراك)، الهيئة العامة للكتاب، 1970.
- الفولكور التركي، وليم جانسن، مجلة الفنون الشعبية، ع10، 1969.
- مورفولوجيا الحكاية، فلاديمير بروب، (بالاشتراك) مجلة الفنون الشعبية، ع 20، 22، 1988/87.

- الفولكلور في الأرشيف: دليل لوصف مواد الفولكلور والحياة الشعبية، جيمس كورسارو، وكارين تاوسيج – لوكس (مراجعة)، المركز القومي للترجمة، (1239) 2008.
- محمد جلال: رائدا للأنثروبولوجيا المصرية، تأليف نيكولاس هوبكنز، ملحق للمجلة العربية لعلم الاجتماع، أبريل 2013.
- عادات ومعتقدات من الواحات الغربية، و.هاردنج كنج، (مراجعة وتقديم)، مجلة الفنون الشعبية، ع 92، 2012.

التصحيح اللغوي: رجب عبد الوهاب

الإشراف الفني : حســـــن كـــامـــل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب